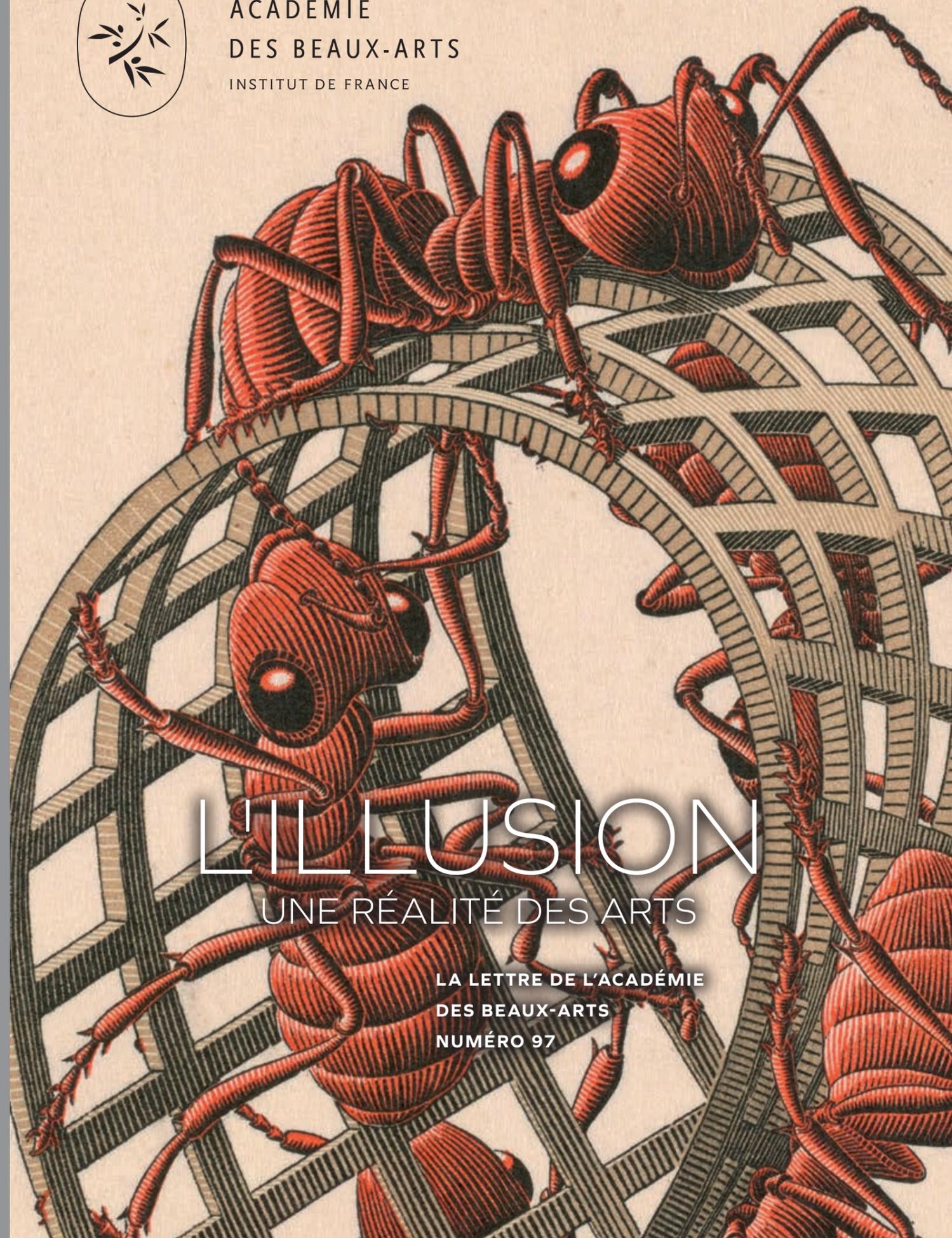




ACADÉMIE  
DES BEAUX-ARTS  
INSTITUT DE FRANCE



# L'ILLUSION

UNE RÉALITÉ DES ARTS

LA LETTRE DE L'ACADÉMIE  
DES BEAUX-ARTS  
NUMÉRO 97



Éditorial • page 3

Installation sous la Coupole : **Marc Barani, Carolyn Carlson, Pierre-Antoine Gatier, Anne Poirier**

Séance solennelle de rentrée de l'Académie des beaux-arts

Expositions :

**Mireille Baltar, Siemen Dijkstra,**  
Prix de Gravure Mario Avati - Académie des beaux-arts

« Une intrusion dans l'atelier de Jean Cardot »

**Pascal Maître, « Peuls du Sahel »,**  
Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière  
en partenariat avec l'Académie des beaux-arts

« Face au soleil » Musée Marmottan Monet

Colloque :

« Science et Architecture : l'urgence »

• pages 4 à 19

Dossier : « L'illusion, une réalité des arts »

« L'illusion urbaine »

par Aymeric Zublena

« L'art, l'illusion du monde ? »

par Christophe Rioux

« OUI ou NON ? »

par Étienne Ghys

« L'illusion en musique »

par François-Bernard Mâche

« Illusionnisme de la peinture »

par Lydia Harambourg

« L'illusion ultime »

par Frédéric Mitterrand

« Venise et l'Académie royale de peinture et de sculpture »

par Pierre Rosenberg

« Des poissons-automates à l'Exposition universelle de 1867 »

par Guillaume Le Gall

« Des illusions de l'image photographique »

par Bernard Perrine

• pages 20 à 48

Actualités :

Déplacement de la section de chorégraphie à Biarritz

La Villa Ephrussi de Rothschild

Élections : **Hervé Di Rosa, Annie Leibovitz**

« Les concerts d'un fauteuil » : **Michaël Levinas, Régis Campo et Thierry Escaich**

Les Rencontres de l'Académie III et IV

Hommages : **Michel David-Weill, Antoine Poncet**

Conférences de l'Institut : **Composer un opéra aujourd'hui**

Exposition : « **Monet - Mitchell** », Fondation Louis Vuitton, Paris

• pages 49 à 55

Les académiciens

• page 56

# numéro 97 automne-hiver 2022



## Éditorial

L'illusion peut faire aussi bien référence au rêve et à la suggestion qu'à l'artifice ou à la tromperie. C'est bien évidemment l'aspect positif et créatif de l'illusion qui a passionné les intervenants de cette quatre-vingt-dix-septième *Lettre de l'Académie des beaux-arts*, que je remercie pour leur participation.

Les concours d'Étienne Ghys, secrétaire perpétuel de la première division de l'Académie des sciences (« Oui ou non ? », page 28) et de Pierre Rosenberg, de l'Académie française (« Venise et l'Académie royale de peinture et de sculpture », page 40), démontrent l'interactivité de nos Compagnies dans le cadre de l'Institut de France.

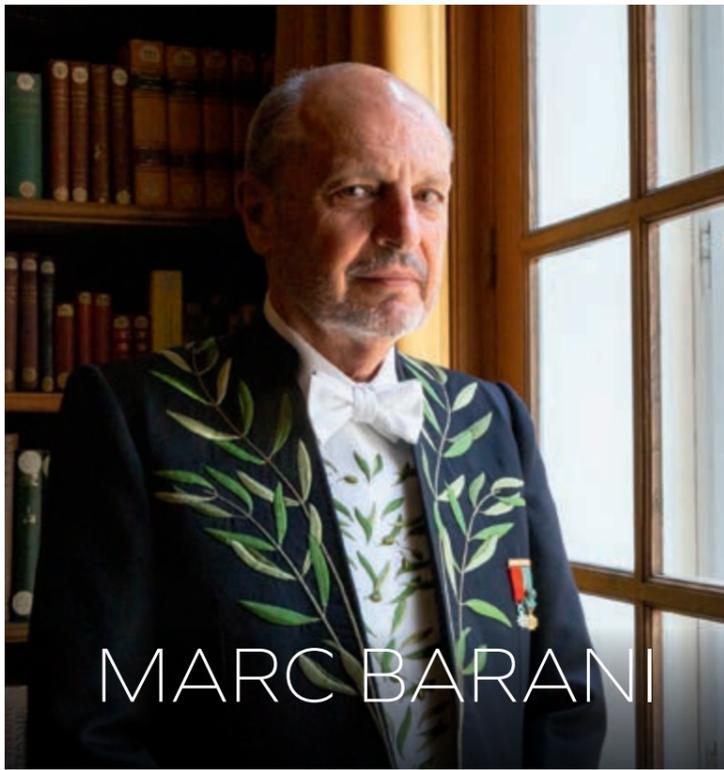
C'est une démarche que nous souhaitons intensifier, car il nous semble que les grands défis culturels et sociétaux auxquels le monde contemporain est confronté imposent que des espaces de réflexions comme les nôtres mettent à profit la grande variété de leurs compétences, pour imaginer des solutions et émettre des propositions à nos gouvernants.

### Laurent Petitgirard

Compositeur et chef d'orchestre,  
secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts

À gauche : Julien Malland « Seth » (né en 1972), *Bambin en short*, fresque,  
9 rue Jeanne d'Arc dans le 13<sup>e</sup> arrondissement de Paris.

Photo Frédéric Reglain / Alamy Stock Photo.



## MARC BARANI

Élu le 14 novembre 2018 membre de la section d'architecture au fauteuil précédemment occupé par Claude Parent (1923-2016), l'architecte Marc Barani a été installé à l'Académie des beaux-arts par son confrère Jacques Rougerie, membre de la section d'architecture, le mercredi 8 juin 2022.

Né à Menton en 1957, Marc Barani a étudié l'architecture à Marseille et la scénographie à la Villa Arson de Nice, puis complété sa formation par des études d'anthropologie au Népal. Il fonde son agence en 1989. Sa première œuvre en 1992 est l'extension du cimetière de Saint-Pancrace, à Roquebrune-Cap-Martin, là où gisent les siens ainsi que Le Corbusier, dont il restaure le Cabanon (1986-1991). En 2007, le pôle multimodal de Nice lui vaut le prix de l'Équerre d'argent du *Moniteur*, et cinq ans plus tard le Grand Prix National d'Architecture, que couronnera l'exposition *Tenir lieu* à la Cité de l'architecture et du patrimoine en 2019. Passerelle du Millénaire (2000-2001) à Contes avec Bernard Pagès, villa privée sur la Côte d'Azur (2000-2004), église Sainte-Croix de Chelles (2005-2008) avec Martin Szekely, pont Éric-Tabarly à Nantes (2005-2011), logements sociaux à Nice (2010-2014), Centre des Congrès de Nancy (2007-2014), tombe-mémorial Rafic-Hariri à Beyrouth (2010-2017), École nationale supérieure de la photographie d'Arles (2014-2019), Tribunal de Grande Instance d'Aix-en-Provence (2012-2021), logements expérimentaux à Bordeaux (2016-2024) : son atelier travaille sur des projets variés, en élaborant de nouveaux procédés de construction.

Marc Barani a enseigné l'architecture de 1993 à 2003, donne des conférences en France et à l'étranger, et s'est impliqué pour le ministère de la Culture, où il a animé le groupe de travail Innover afin d'établir une stratégie nationale pour l'architecture. Il a été scénographe avec Birgitte Fryland pour le musée des Arts Décoratifs de Paris et le Musée du Louvre, et commissaire de l'exposition Patrimoines – Héritage – Hérésie lors de la Biennale de Bordeaux Agora 2012. Il œuvre avec l'artiste Tatiana Trouvé pour la gare de Bagneux (2013-2025) et avec Stéphane Thidet pour le centre technique de Vitry.



Ci-dessus : les Tambours du Bronx, formation particulièrement appréciée de Claude Parent, ont fait résonner la Cour d'honneur de l'Institut de France.

Ci-contre : Marc Barani et son confrère Jacques Rougerie.

Photos Juliette Agnel.

Membre de l'Académie d'Architecture depuis 2009, chevalier dans l'ordre de la Légion d'honneur et officier de l'ordre des Arts et des Lettres en 2015, il reçoit la Grande Médaille d'Or de l'Académie d'Architecture en 2018, date de l'inauguration de l'Auditorium André et Liliane Bettencourt du Palais de l'Institut de France.

Extrait du discours de Jacques Rougerie :

« Vous qui êtes parti de rien pour devenir presque tout, vous êtes aujourd'hui celui que vous vouliez devenir. L'ascension sociale est votre histoire, le dévouement votre loyauté. Qui êtes-vous, Monsieur, pour ainsi savoir raconter, réciter, pour démêler par vos mots et vos œuvres l'écheveau du réel, qui est toujours une fiction ? Dolce vita et Commedia dell'arte ? Pas si sûr. Car je sais dans vos yeux la noirceur des orages. Je sais vos doutes. Si vous êtes l'architecte de la lumière, qui est étymologiquement du côté de la lucidité, je sais aussi que l'ombre plane, que l'eau est parfois turbide. Quel est cet homme qui joue avec audace et passion sérieusement à l'architecte, qui ne se lance dans un projet que s'il met en jeu son intelligence, son courage et son honneur ? L'architecture, dites-vous, est la science des correspondances subtiles, un retrait et une modestie, une nuance infinie. » ■



## CAROLYN CARLSON

Élu le 2 décembre 2020 membre de la section de chorégraphie créée en 2018, la chorégraphe Carolyn Carlson a été installée à l'Académie des beaux-arts par son confrère Laurent Petitgirard, secrétaire perpétuel et membre de la section de composition musicale, le mercredi 15 juin 2022.

Née en Californie en 1943, Carolyn Carlson se définit avant tout comme une nomade, toujours désireuse de développer et faire partager son univers poétique. Héritière des conceptions du mouvement, de la composition et de la pédagogie d'Alwin Nikolais, elle arrive en France en 1971 et signe l'année suivante, avec *Rituel pour un rêve mort*, un manifeste poétique qui définit une approche de son travail : une danse assurément tournée vers la philosophie et la spiritualité. Au terme « chorégraphie », Carolyn Carlson préfère celui de « poésie visuelle » pour désigner son travail. Donner naissance à des œuvres témoins de sa pensée poétique et à une forme d'art complet au sein de laquelle le mouvement occupe une place privilégiée.

Depuis quatre décennies, son influence et son succès sont considérables dans de nombreux pays européens. Elle a joué un rôle clef dans l'écllosion des danses contemporaines françaises et italiennes avec le Groupe de Recherches Théâtrales de l'Opéra de Paris et le Teatrodanza à La Fenice. Elle a créé plus d'une centaine de pièces, dont un grand nombre constituent des pages majeures de l'histoire de la danse, de *Density 21,5*

à *The Year of the horse*, de *Blue Lady* à *Steppe*, de *Maa* (sa première collaboration avec Kaija Saariaho) à *Signes* (créé en 1997 pour le Ballet de l'Opéra national de Paris avec le peintre Olivier Debré et le compositeur René Aubry), de *Writings on water* à *Inanna*. En 2006, premier Lion d'Or jamais attribué à un chorégraphe par la Biennale de Venise. Fondatrice de l'Atelier de Paris-Carolyn Carlson à La Cartoucherie en 1999 avec Pierre Bernier, de 2004 à 2013 directrice du Centre Chorégraphique National Roubaix Nord-Pas de Calais, artiste associée au Théâtre National de Chaillot de 2014 à 2016, elle crée en 2021 une dernière pièce pour sa compagnie, *The Tree [Fragments of Poetics on fire]*, rêverie poétique pour 9 danseurs, inspirée par Gaston Bachelard (*Des fragments d'une Poétique du feu*).

Carolyn Carlson développe aussi un travail d'écriture et de calligraphie. Elle a publié aux éditions Actes Sud *Le Soi et le Rien* (2002), *Brins d'herbe* (2011), *Dialogue Traces d'encre* (2013), *Writings on Water* (2017) et tout dernièrement *Au bord de l'Infini*.



Extrait du discours de Laurent Petitgirard :

« J'ai gardé en mémoire la force poétique qui émanait de vous lors de la présentation de *Dialogue with Rothko* au Théâtre National de la Danse de Chaillot. La présence du violoncelliste Jean-Paul Dessy, qui en avait composé la musique, votre incroyable osmose avec cet instrument au milieu des lumières de Rémi Nicolas et des costumes de Chrystel Zingiro m'avaient fortement impressionné. Je pense, quand je revois ce ballet dans ma mémoire, à une phrase de vous, que j'ai lue plus tard et que j'ai notée : Je ne danse pas pour les yeux, je danse pour l'âme. [...] Parallèlement à la danse, vos créations graphiques ont été exposées à La Piscine, le magnifique musée de Roubaix, au Musée Toulouse Lautrec d'Albi, chez agnès b. à Paris en 2018, à la Chapelle du Méjan à Arles en 2019 ou encore à la galerie Isabelle Gounod à Paris en 2021. Il faut bien sûr citer votre œuvre poétique abondamment publiée *Le Soi et le Rien*, *Solo*, *Poèmes et encres* » ■

En haut, à gauche : Carolyn Carlson avec son épée d'académicienne, conçue par Gilles Nicolas, composée d'eau et de pierre, ornée d'un coquillage.

À droite : Céline Maufroid, Sara Orselli et Juha Marsalo après leurs improvisations dansées pendant le « discours poème » de la chorégraphe.

Au centre : Carolyn Carlson avec le secrétaire perpétuel de l'Académie Laurent Petitgirard.

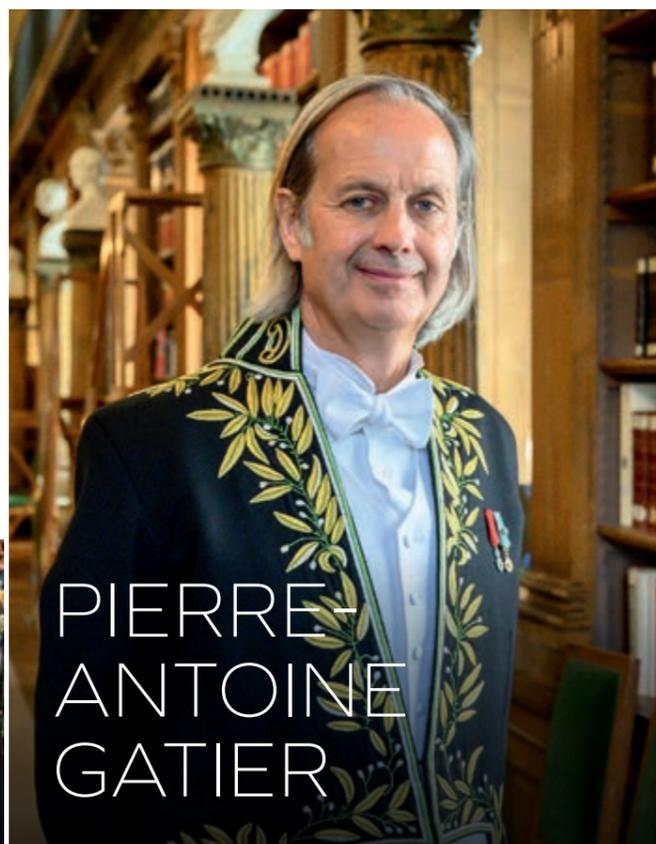
Photos Juliette Agnel.

Élu le 20 novembre 2019 membre de la section d'architecture au fauteuil précédemment occupé par Paul Andreu (1938-2018), l'architecte Pierre-Antoine Gatier a été installé à l'Académie des beaux-arts par son confrère Dominique Perrault, membre de la section d'architecture, le mercredi 6 juillet 2022.

Né en 1959, Pierre-Antoine Gatier est diplômé de muséologie de l'École du Louvre en 1983 et de l'École de Chaillot en 1987. Major du concours d'architecte en chef des monuments historiques en 1990, il crée son agence l'année suivante. Il débute sa carrière par la restauration des monuments historiques de la Haute-Marne (Cathédrale de Langres) et de la Marne (Hôtel de Ville de Reims). Il en conçoit une éthique de la restauration du monument historique qui doit être une démarche de conservation intégrant même les périodes les plus récentes. L'étude préalable sur les Halles de Reims (1929), vaste structure de ciment armé, ouvre son intérêt pour la conservation de l'architecture du XX<sup>e</sup> siècle et des patrimoines les plus récents. Il poursuit cette recherche dans les Alpes-Maritimes, en charge de la restauration d'œuvres emblématiques de la villégiature, la Villa Kérylos d'Emmanuel Pontremoli (1908) à Beaulieu-sur-Mer et la Villa E-1027 d'Eileen Grey et Jean Badovici (1929) à Roquebrune-Cap-Martin. En 2005, il est nommé architecte en chef du domaine de Chantilly. En 2008, il restaure pour la Fondation Le Corbusier les maisons La Roche et Jeanneret (1926) à Paris, désormais inscrites au Patrimoine mondial. Depuis 2010, il est en charge du théâtre lyrique de l'Opéra-Comique, salle Favart à Paris. En 2013, il reçoit la responsabilité des édifices français de Rome, la Villa Médicis et les cinq églises des Pieux-Établissements et en 2018 il y conduit la restauration du Palais Farnese (XVI<sup>e</sup> siècle), façades et toitures. En 2016, il participe au projet de rénovation de la Bourse de Commerce - Pinault Collection avec Tadao Ando, l'agence NeM/Niney et Marca Architectes (Trophée Eiffel pour la restauration de la coupole avec le bureau d'ingénierie T/E/S/S). En 2017, il est désigné par la SETE pour conduire la XXe campagne de repeinture de la Tour Eiffel.



Pierre-Antoine Gatier intervient dans les universités et colloques. Visiting professor à New York (NYIT), Venise (IUAV), et enseigne à l'École de Chaillot et à l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville. En 2019, il devient titulaire d'un Doctorat en architecture. Il effectue des missions à l'étranger comme à la Nouvelle-Orléans après l'ouragan Katrina en 2005 ou au Mexique après le tremblement de terre de 2017.



PIERRE-ANTOINE GATIER



Extrait du discours de Dominique Perrault :

Voilà le point, cher ami : quand vous restaurez un édifice, quand vous le restituez à son point d'intégrité, c'est à son avenir que vous le redestinez aussi. Vous le rendez à toutes ses possibilités de devenir. À tout ce qu'il y a en lui, à la fois, d'exact et d'ouvert. D'originnaire et de disponible. Alors, deux libertés s'offrent : rester vivace ou bien s'éteindre. En effet, les soins matériels n'empêchent pas toujours le déclin. Et parfois un édifice s'efface du paysage avant même d'avoir connu la ruine. Parfois, pour se recharger, il lui faut passer par ce déclin, par cette pulsation d'usure et d'oubli, par cette extinction, plus ou moins lente, plus ou moins longue pour rester vivace. Rien ne surpasse les belles résurrections. Le patrimoine ne pourrait-il pas être un ouvrage d'architecture potentielle, laissé à la discrétion des générations ? Une réserve de matériau d'art et de pensée ? Vous le savez, on ne sait jamais ce que le passé nous réserve et on n'échappe pas à l'avenir. »

Au centre, à gauche : l'architecte Dominique Perrault et son confrère Pierre-Antoine Gatier.

À droite : les architectes Dominique Perrault, Pierre-Antoine Gatier, Jacques Rougerie, Alain Charles Perrot, Marc Barani et le sculpteur Jean-Michel Othoniel entouraient Astrid de la Forest, membre de la section de gravure et présidente en 2022 de l'Académie.

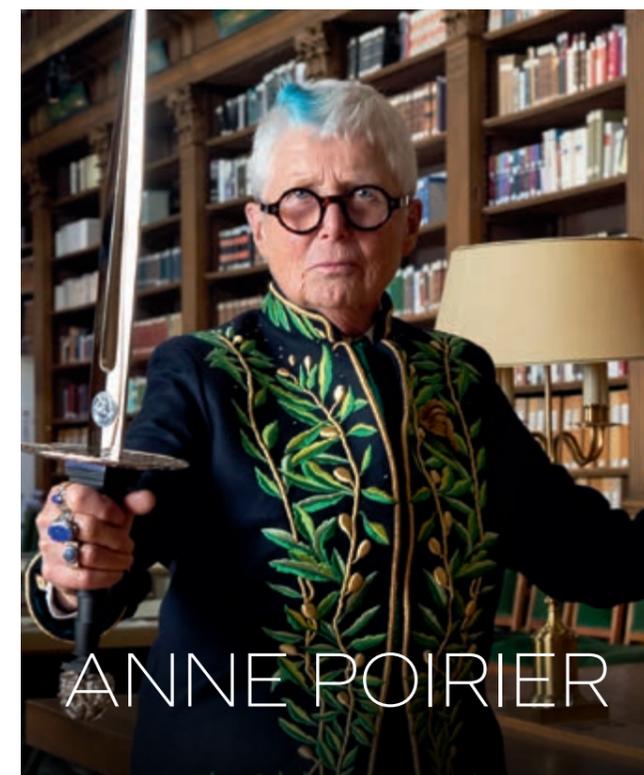
Photos Patrick Rimond.

Élue le 23 juin 2021 membre de la section de sculpture au fauteuil précédemment occupé par Gérard Lanvin (1923-2018), Anne Poirier a été installée à l'Académie des beaux-arts par son confrère Frédéric Mitterrand, membre de la section cinéma et audiovisuel, le mercredi 6 octobre 2022.

Après des études d'histoire de l'art à la Sorbonne, Anne Poirier entre à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs à Paris où elle rencontre Patrick Poirier. Pensionnaires pendant quatre ans de la Villa Médicis, ils décident de travailler ensemble, formant ainsi un des premiers couples d'artistes. Ils



réunissent leurs idées, leurs sensibilités, et leurs travaux signés en commun deviennent les fruits de ce partage. Ce ne sont plus des artistes solitaires en quête d'un langage personnel, mais des voyageurs, arpenteurs de sites, découvreurs de civilisations, de religions et de cultures différentes (Proche, Moyen et Extrême-Orient, Amérique Centrale, Etats-Unis...). Refusant les rôles conventionnels de sculpteur et de peintre, ils endossent ceux, interchangeable, d'archéologue et d'architecte. Affranchie d'une recherche exclusivement formelle, leur approche artistique des sciences humaines est un voyage dans la mémoire. Enfants de la guerre, ils s'attachent à révéler la fragilité des civilisations, des cultures et de la nature. Leur esthétique est souvent celle du fragment, de la ruine, de la catastrophe. Leurs œuvres sont présentes dans les collections des plus grands musées : Musée national d'art moderne Centre Georges Pompidou, Paris, Musée d'art moderne de Paris, Neue Nationalgalerie, Berlin, Tate Modern, Londres, Ludwig Museum, Cologne, Getty Museum, Los Angeles, Musée d'Art contemporain de Montréal... Nombreuses expositions personnelles, au Centre Georges-Pompidou (1978), au Museum of Modern Art de New York (1978), au Musée d'art contemporain de Montréal (1983), au Brooklyn Museum de New York (1984), au Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich (1988), au Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig de Vienne (1994), au Musée de l'Élysée de Lausanne (1999), au Getty Research Institute de Los Angeles (1999-2000), à la Maison européenne de la photographie à Paris (2017), à la Villa Médicis à Rome (2019), au Château La Coste du Puy Sainte-Réparate (2021), au Musée régional d'art contemporain de Sérignan (2021-2022), au Ludwig Museum de Coblenz (2022).



ANNE POIRIER

Extrait du discours de Frédéric Mitterrand :

Ainsi travailler en partant des ruines ne se résume pas au besoin de savoir et à l'activité, au demeurant passionnante, de l'architecte et de l'archéologue. Même si vous aviez fait inscrire sur les passeports de votre jeunesse, « profession architecte » et « profession archéologue », un trait d'habileté qui se révélera fort utile pour pouvoir sillonner longuement les sites antiques fermés aux visiteurs d'occasion et aux touristes. Vous, avec vos carnets à dessins, lui avec son appareil photographique, rassemblant l'un et l'autre les herbes et les cailloux, les écrits et les cartes, lentement et sans relâche pour vous pénétrer de ce qui est donné à voir et pour respirer de toute la force de votre sensibilité propre l'atmosphère si particulière de ce que furent ces lieux quand ils étaient encore vivants avant de devenir des vestiges du passé. « E la vita anche la morte » disait Pasolini qui ajoutait en renversant la phrase « E la morte anche la vita » C'est la vie autant que la mort, c'est la mort autant que la vie. Je traduis « anche » par « autant », alors qu'il faudrait sans doute traduire par « aussi » mais j'aime trop Pasolini pour ne pas le trahir un peu en essayant de prolonger à ma manière l'émotion qu'il m'a toujours inspirée. »

En haut, à gauche : les membres de la section de sculpture Brigitte Terziev, Jean-Michel Othoniel, Anne Poirier, Jean Anguera, avec, au centre, Patrick Poirier, compagnon et « binôme » de la sculptrice, également correspondant de l'Académie dans cette même section.

En dessous : Anne Poirier et son confrère Frédéric Mitterrand.

Photos Juliette Agnel.



En haut : la Compagnie *La Tempête*, lauréate du prix Liliane Bettencourt pour le chant choral 2022, sous la direction de Simon-Pierre Bestion, a interprété des pièces de Jean-Louis Florentz et Sergueï Rachmaninov, ainsi qu'un chant byzantin de tradition roumaine.

Ci-dessus : le palmarès des Prix et concours de l'Académie est traditionnellement proclamé au cours de la séance. Christian de Portzamparc recevait, des mains du vice-président Michaël Levinas, le Grand Prix d'Architecture de l'Académie des beaux-arts - Prix Charles Abella, attribué à un architecte pour l'ensemble de son parcours.

À droite : pour clôturer la séance, l'Orchestre de Picardie, dirigé par Laurent Petitgirard, interprétait le Final de la *Symphonie en ut* de Georges Bizet, œuvre composée en 1855, jamais jouée du vivant du compositeur.

Photos Juliette Agnel.



La séance solennelle de rentrée de l'Académie des beaux-arts s'est tenue le mercredi 16 novembre sous la Coupole du Palais de l'Institut de France. Après l'hommage rendu aux membres disparus par la présidente Astrid de La Forest, Michaël Levinas, vice-président, a proclamé le palmarès 2022 récompensant une quarantaine d'artistes de tous âges et dans toutes les disciplines.

Cette séance était ponctuée par les interventions de la Compagnie *La Tempête*, sous la direction de Simon-Pierre Bestion, lauréate du prix Liliane Bettencourt pour le chant choral 2022, avec des extraits de *Asmarâ* de Jean-Louis Florentz, des *Vêpres* de Sergueï Rachmaninov, ainsi qu'un chant byzantin de tradition roumaine.

*Rhapsodie* de Johannes Brahms, pour contralto, chœur d'hommes et orchestre, a ensuite été interprétée par QiuLin Zhang, le chœur d'hommes de la Compagnie *La Tempête* et l'Orchestre de Picardie, dirigé par Laurent Petitgirard.

L'œuvre *A la caída de la Tarde* de José Manuel López López, dont la création mondiale était assurée par l'Orchestre de Picardie dirigé par Jean Deroyer, est une commande de la Fondation Simone et Cino Del Duca - Institut de France sur proposition de l'Académie des beaux-arts.

Le discours du secrétaire perpétuel, Laurent Petitgirard, était intitulé « Le cinéma et la musique contemporaine ». En voici un extrait :

« La création de classes de composition consacrées à la musique pour l'image, dont celle du Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris, à l'initiative de notre confrère Bruno Mantovani, est un point positif qui peut laisser espérer l'arrivée d'une nouvelle génération de compositeurs maîtrisant l'écriture symphonique, ce qui est de plus en plus rare.

Elle ne compense pas cependant, à mon sens, l'absence de toute classe de composition autre qu'atonale au sein des deux conservatoires supérieurs de Paris et de Lyon.

Peu de films justifieraient la présence d'une musique écrite dans un langage plus contemporain, mais force est de constater que des sujets audacieux, soutenus par des images fortes, des acteurs remarquables et des mises en scène originales s'accompagnent généralement de musiques les plus basiques et banales.

Sans forcément parler de véritables partitions de musique contemporaine composées spécialement pour des films, on pourrait tout de même espérer que les cinéastes, lorsqu'ils choisissent un compositeur, fassent preuve de la même exigence de maîtrise que celle qu'ils ont pour un scénariste ou un directeur de la photo.

Les rares metteurs en scène prêts à tenter l'expérience auront beaucoup de difficultés à l'imposer aux producteurs et diffuseurs mais n'oublions pas qu'un film comprend trois auteurs, le metteur en scène, le scénariste et le compositeur – et que cela justifierait pour le moins un peu plus d'audace et d'imagination. » ■

Pavillon Comtesse de Caen - Palais de l'Institut de France

# MIREILLE BALTAR SIEMEN DIJKSTRA

PRIX DE GRAVURE MARIO AVATI -  
ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS 2022

Du 10 mai au 19 juin 2022, Mireille Baltar et Siemen Dijkstra, lauréats de l'édition 2021 du Prix Mario Avati - Académie des beaux-arts, ont présenté une sélection de leurs principales œuvres au Pavillon Comtesse de Caen de l'Académie des beaux-arts (Palais de l'Institut de France).

**Mireille Baltar** | Née en 1942, elle étudie la philosophie et les beaux-arts à Toulon. Ses rencontres avec Johnny Friedlaender et Jacques Frélaud en 1970 sont déterminantes. Peintre et dessinatrice, elle se consacre essentiellement à la gravure qu'elle enseigne jusqu'en 2013 à Paris Ateliers. Elle expose depuis 1970 en France, en Allemagne, en Grande-Bretagne et au Canada. Ses œuvres sont présentes dans les collections de la Bibliothèque nationale de France, du Centre Georges Pompidou et du Fonds national d'art contemporain. « Le carton gravé a permis à Mireille Baltar de développer une gravure en taille-douce plus libre dans sa pratique, une gravure souple pour des grands formats légers et très inventive. [...] L'artiste aborde ce support à la manière d'un dessinateur, par le trait gravé à la pointe, mais également comme un peintre avec le pinceau trempé dans le vernis et enfin comme un sculpteur, par la découpe, la déchirure et l'intérêt pour l'envers de la plaque. » (Virginie Caudron, directrice du musée du dessin et l'estampe originale du musée de Graveline).



**Siemen Dijkstra** | Né en 1968 dans la région de Drenthe aux Pays-bas, Siemen Dijkstra vit et travaille dans le village de Dwingeloo de cette même région. Il a suivi un enseignement d'arts graphiques et de dessin à l'Académie Minerva de Goningue (Pays-Bas). Cet artiste qui se passionne pour la nature a fait du paysage de la Drenthe son sujet de prédilection : bords de mer, champs, clairières et sous-bois. Pour les peindre, il utilise un procédé rare en gravure, appelé « à planche perdue ». Cette technique implique que chaque aplats de couleur soit taillé individuellement dans une matrice de bois unique qu'il creuse et retravaille à chaque passage, et imprimé successivement sur le papier. Certains grands tirages sont parfois composés de 10 à 18 passages de couleurs. Cette technique est dite « risquée » car aucun repentir n'est possible. Lors de son travail préparatoire, Siemen Dijkstra réalise de nombreux dessins, des aquarelles, des études sur le motif ainsi que des dessins à la plume. Ses œuvres sont exposées dans de nombreuses galeries et institutions culturelles européennes (Rijksmuseum d'Amsterdam, Fondation Custodia, etc.). ■

En haut : Mireille Baltar, *Le combat, hécatombe de poulets*, gravure carton et peinture, 107 x 87 cm.

À droite : *Verloren Akker, n°3 (Champ perdu n°3, « Champ noyé »)*, gravure sur bois en couleurs, 49,5 x 85 cm, 2008, © ADAGP, Paris, 2022.

Ci-dessus : Catherine de Braekeleer, directrice du Centre de la gravure et de l'image imprimée de La Louvière, le graveur Erik Desmazières, les lauréats Mireille Baltar et Verloren Akker, Astrid de La Forest et Pierre Collin, membres de la section de gravure, et vue de l'exposition. Photo Patrick Rimond.





Pavillon Comtesse de Caen - Palais de l'Institut de France

# « UNE INTRUSION DANS L'ATELIER DE JEAN CARDOT »

Du 2 juillet au 9 octobre 2022, l'Académie des beaux-arts a rendu hommage à l'un de ses membres récemment disparus, le sculpteur Jean Cardot (1930-2020), dans le Pavillon Comtesse de Caen. Cette exposition, dont Jean-Michel Wilmotte a conçu la scénographie, offrait un regard inédit sur l'œuvre de Jean Cardot, mettant l'accent sur son travail de recherche et révélant aux visiteurs nombre de plâtres jamais exposés.

Dans le cadre de cette exposition, dont le commissariat était assuré par Didier Bernheim, correspondant de l'Académie des beaux-arts dans la section de sculpture, l'atelier galerie créé par Jean Cardot et sa maison musée étaient ouverts pour la première fois au public. Près de 300 sculptures et de nombreux dessins y étaient exposés, tels que l'artiste les a installés. L'atelier galerie et sa maison musée sont situés villa Mallebay, dans le 14<sup>e</sup> arrondissement de Paris.

Né à Saint-Etienne le 20 juillet 1930, Jean Cardot a fréquenté les écoles des beaux-arts de Saint-Etienne, de Lyon puis l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, où il enseigna de nombreuses années. Il a été élu membre de l'Académie des beaux-arts le 9 novembre 1983, au fauteuil de Paul Belmondo (1898-1982). Jean Cardot a choisi de garder une totale liberté de création. Il n'appartient à aucune école, à aucun courant, ce qui lui a permis de revenir à la figuration à chaque fois qu'il en a eu envie. Il est l'auteur de plus de soixante-dix monuments, en France, au Canada, en Pologne, en Chine. A Paris, *La Flamme de la Liberté*, édiflée dans la résidence de l'Ambassadeur des Etats-Unis, reflète l'unité de son œuvre qui s'étend de *Jefferson* sur la rive gauche de la Seine, à *Churchill* et à *De Gaulle* sur les Champs-Élysées, symbolisant le combat pour la liberté. Jean Cardot est décédé à Paris le 12 octobre 2020. ■



En haut, à gauche : *Churchill* (1996), plâtre, 320 cm hauteur.  
En haut, à droite : *Taureau lumière* (1968), bronze, 140 x 190 x 80 cm, fonderie de Coubertin.

Au centre : Jean Cardot dans son atelier (2012).

Ci-dessus : *Taureau estocard* (32 x 52 x 17 cm), *Taureau bondissant* (40 x 55 x 17 cm), 1961, bronzes, fonderie de Coubertin.

À droite : *La Justice* (53 x 17 x 11 cm), 1998, *Thomas Jefferson* (23 x 17 x 62 cm), 2005, bronzes, fonderie de Coubertin.

Photos Juliette Agnel, CmP, Didier Bernheim.



Ci-dessus : lors de l'inauguration, l'architecte Jean-Michel Wilmotte, concepteur de la scénographie, le secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard et Didier Bernheim, correspondant de l'Académie dans la section de sculpture, et qui assurait le commissariat de l'exposition.

Photos Juliette Agnel.

Pavillon Comtesse de Caen - Palais de l'Institut de France

# « PASCAL MAITRE, PEULS DU SAHEL »

PRIX DE PHOTOGRAPHIE MARC LADREIT DE LACHARRIÈRE EN PARTENARIAT AVEC L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS 2020

L'Académie des beaux-arts a présenté au Pavillon Comtesse de Caen, du 20 octobre au 4 décembre dernier, l'exposition *Peuls du Sahel* de Pascal Maitre, lauréat de la dernière édition du Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière en partenariat avec l'Académie des beaux-arts.

Grâce à ce prix, Pascal Maitre travaille depuis deux ans à ce projet qui l'a mené au Mali, au Niger, au Burkina Faso et au Bénin. Le peuple peul compte pas moins de 70 millions d'hommes et de femmes, répartis dans une quinzaine de pays de la bande sahélienne. La croissance démographique et le réchauffement climatique fragilisent la situation de ce peuple millénaire, traditionnellement pasteur, qui se déplace dans une splendide région séparant les sables du Sahara des forêts tropicales. Les affrontements inter-ethniques entre communautés nomades peules et cultivateurs dogons, bambaras et mossis ont explosé ces dernières années. La radicalisation djihadiste d'une part importante des Peuls au Mali, au Niger et au Burkina Faso constitue un danger majeur pour l'équilibre de l'ensemble de la région. Plus que jamais, le peuple peul se trouve aujourd'hui à un tournant de son histoire.

Organisée autour de trois thématiques - *Les fêtes, La vie quotidienne, Le conflit et ses conséquences* - cette exposition offre un témoignage sensible et rigoureux sur ces communautés et tente d'apporter quelques clés de lecture d'une région du monde en plein bouleversement géopolitique.

Né en 1955 à Buzançais (Indre), Pascal Maitre débute, après des études de psychologie, sa carrière de photojournaliste en 1979 dans le Groupe Jeune Afrique. À partir de 1984, il rejoint l'agence Gamma. En 1989, il co-fonde l'agence Odyssey Images. De 1994 à 2018, il est membre de l'agence Cosmos. Pascal Maitre a travaillé avec de prestigieuses publications internationales, en France et à l'étranger. Dans plus d'une quarantaine de pays, il aborde les multiples facettes du continent africain : les hommes et leur mode de vie, la politique et les conflits, les traditions. Si l'Afrique demeure son terrain de prédilection, Pascal Maitre a également réalisé plusieurs photoreportages sur d'autres zones du monde : Afghanistan, Amérique du Sud, Sibérie... Son travail a été exposé deux fois à la MEP (Maison Européenne de la Photographie, Paris) et une dizaine de fois au festival Visa pour l'image de Perpignan. ■

Le commissariat de l'exposition est assuré par Sylvie Hugues, correspondante de l'Académie des beaux-arts dans la section de photographie.

L'exposition s'inscrivait dans la 11<sup>e</sup> édition du festival PhotoSaintGermain, du 3 au 20 novembre, et de Paris Photo 2022, du 10 au 13 novembre.



En haut, à gauche : Éléonore de Lacharrière, présidente de la Fondation Culture & Diversité, le secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard, Astrid de la Forest, présidente en 2022 de l'Académie, Pascal Maitre, et Sylvie Hugues, correspondante de la section de photographie et commissaire de l'exposition. Photo Laurent Stinus.

En haut : Niger, village de Tamaya, chaque année à la fin de la saison des pluies en septembre, les Peuls Wodaabe (appelé aussi Bororos) se retrouvent après un an de transhumances pour célébrer le Geerewol.

Ci-dessus : Burkina Faso. Des koglewogos, miliciens censés épauler les forces de sécurité. Cette milice essentiellement Mossi s'en prend régulièrement à la population civile et très souvent aux Peuls, en réaction aux attaques des groupes djihadistes où les Peuls sont nombreux.

À droite : Mali, Mopti, chaque soir la plupart des bergers peuls de la région ramènent leurs troupeaux en ville pour y passer la nuit. L'insécurité est extrême, les djihadistes de la Katiba Macina du prédicateur Amadou Kouffia sont présents à moins de 10 kilomètres.

Photos Pascal Maitre / MYOP.



## « FACE AU SOLEIL » UN ASTRE DANS LES ARTS

Musée Marmottan Monet - Académie des beaux-arts

**Au Musée Marmottan Monet, à l'occasion du 150<sup>e</sup> anniversaire du mythique tableau de Monet *Impression, soleil levant*, une exposition thématique célèbre l'astre souverain qui, à l'instar de la mort, ne peut se regarder en face.**

Le 13 novembre 1872, Claude Monet peignait, depuis la fenêtre de son hôtel au Havre, une vue du port par la brume. Exposée deux ans plus tard sous le titre *Impression, soleil levant*, l'œuvre inspire au critique Louis Leroy le terme d'Impressionnistes et donne son nom au groupe formé par Monet et ses amis. Un siècle et demi plus tard, le Musée Marmottan Monet se devait de célébrer la naissance de cette œuvre, devenue une des plus célèbres au monde, conservée dans ses murs, arrivée par le hasard de la générosité d'une collectionneuse Victorine Donop de Monchy qui en fit don à la veille de la guerre. Dans le partage de leur commissariat, Marianne Mathieu, du Musée Marmottan Monet, et Michael Philipp, du Musée Barberini à Potsdam, ont décidé de fêter cet anniversaire en proposant une exploration de la représentation du Soleil dans les arts.

Symbole depuis l'Antiquité de puissance, de beauté mais aussi de joie, il devient naturellement par la suite l'emblème du pouvoir triomphant comme sous Louis XIV. Mais cet astre à visage humain est aussi celui qui inonde de lumière le monde visible, source d'inspiration pour les artistes tels que le Lorrain, Turner, Monet, Signac, Munch, Vallotton, dont les œuvres ponctuent le parcours de l'exposition en un flamboyant hymne à la lumière. Enfin, par sa pureté formelle et son abstraction géométrique, le disque solaire a donné lieu aussi à de multiples variations jusqu'à *Impression, soleil levant*, 2019, de Gérard Fromanger.

53 prêteurs, près d'une centaine d'œuvres retracent l'histoire de la représentation du soleil dans les arts, de l'Antiquité à nos jours. Un rare ensemble de dessins, peintures, photographies et instruments de mesure provenant de l'Observatoire de Paris illustre les développements de l'astronomie à travers les siècles. Albrecht Dürer, Luca Giordano, Pierre-Paul Rubens, Claude Gellée dit « Le Lorrain », Joseph Vernet, Mallord William Turner, Gaspar David Friedrich, Gustave Courbet, Eugène Boudin, Camille Pissarro, Paul Signac, André Derain, Maurice Denis, Félix Vallotton, Laurits Tuxen, Edvard Munch, Otto Dix, Otto Freundlich, Sonia Delaunay, Vladimir Baranov-Rossiné, Joan Miró, Alexandre Calder, Otto Piene, Gérard Fromanger et Vicky Colombet sont quelques-uns des maîtres réunis pour célébrer le plus illustre lever de soleil de l'histoire de l'art.

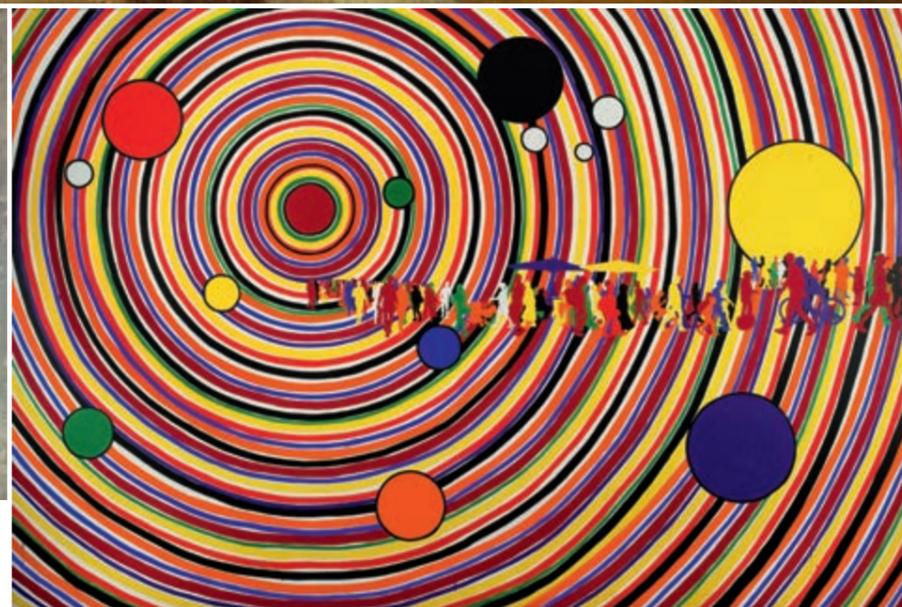
L'exposition est présentée à Paris du 21 septembre 2022 au 29 janvier 2023, et à Potsdam du 25 février au 11 juin 2023 sous le titre « Sonne. Die Quelle des Lichts in der Kunst ». ■

Musée Marmottan Monet | Jusqu'au 29 janvier 2023

Joseph Mallord William Turner (1775-1851), *Mortlake Terrace*, 1827, huile sur toile, 92,1 x 122,2 cm. Washington, National Gallery of Art, Andrew W. Mellon Collection, courtesy National Gallery of Art, Washington.

Claude Monet (1840-1926), *Impression, soleil levant*, 1872, huile sur toile, 50 x 65 cm. Paris, musée Marmottan Monet. Musée Marmottan Monet, Paris / Studio Christian Baraja SLB.

Gérard Fromanger (1939-2021) *Impression, soleil levant*, 2019, 2019, acrylique sur toile, 200 x 300 cm. Collection Anna Kamp. Studio Christian Baraja SLB.



Auditorium André et Liliane Bettencourt - Palais de l'Institut de France

# COLLOQUE « SCIENCE ET ARCHITECTURE : L'URGENCE »

L'Académie des sciences et l'Académie des beaux-arts ont proposé conjointement, avec le soutien de Saint-Gobain, un colloque sur le thème de l'urgence entre science et architecture, dans l'Auditorium André et Liliane Bettencourt, le 24 septembre dernier. Les organisateurs en étaient Étienne Ghys pour l'académie des sciences et Dominique Perrault pour l'académie des beaux-arts.

L'urgence, comprise dans son sens le plus large, est bien le moteur de nos sociétés. Au-delà des sujets particuliers tels qu'égrenés par les informations continues, au travers de la crise climatique, de la machine capitaliste, de l'urgence migratoire, de la crise sanitaire et de la précarisation, l'urgence sourde transparait dans les discours, dans les actes, dans les orientations. Face à une crise qui n'en finit plus d'advenir, les horizons temporels se rétrécissent, et les actes se résument à traiter le moment, l'urgence, à arriver après-coup pour panser la blessure. C'est pourtant dans le temps long que s'inscrit le travail des architectes comme des chercheurs : c'est vers un édifice, celui de la Science ou un simple bâtiment, que s'oriente leur énergie. Ces édifices sont bâtis pour durer, doivent persévérer au-delà des changements de sociétés et de paradigmes économiques et énergétiques.

Au travers du travail de ce temps long, chercheurs et architectes essaient d'exorciser l'aléa, la catastrophe : en un mot, l'urgence. Monté par l'Académie des sciences et l'Académie des beaux-arts, ce colloque avait pour but de faire naître, à partir de discussions entre intervenants de cultures et expériences diverses, des points de vue différents et transverses ; de prendre le temps de parler des urgences.

Après le discours d'ouverture par Dominique Perrault, membre de la section d'architecture, quatre grands thèmes furent abordés.

**Thème A - L'urbanisme et la donnée de masse : vivre dans/avec des systèmes complexes**

*Big Data et big cities : ce qui procède de l'un semble pouvoir être compris par l'autre. Là où l'histoire de l'architecture et la planification est émaillée d'essais, de théories, d'échecs, l'obtention de mesures de plus en plus précises pourrait mener à la considération de l'avenir des villes dans le temps long. Pourtant, la donnée porte en elle ses propres limitations : biais, zones non couvertes, effets auto-réalisateurs, modèles de traitement en boîte noire.*

- Le dialogue 1 - « Mettre la ville en équation ? », avait pour modératrice **Ariella Masbounji**, **Ajm Urba**, et pour intervenants **Paola Viganò**, École Polytechnique Fédérale de Lausanne et **Cédric Villani**, Académie des sciences.
- Le dialogue 2 - « Le village mondial : les matériaux de construction dans les flux généralisés », avait pour modérateur **Denis Jérôme**, Académie des sciences, et pour intervenants **Yves Bréchet**, Académie des sciences et **Charlotte Malterre-Barthes**, Harvard University.

**Thème B - Robustesse et optimisation : modes du progrès**

*La question du progrès est à un tournant. La raison des maux climatiques peut-elle en devenir la solution ? Le progrès, en particulier dans la construction, a été mené en termes d'optimisation le long de métriques simples - coût, temps, qualité. Doit-on repenser nos manières de mesurer et quelle architecture en découlera ?*



- Le dialogue 3 - « Optimisation et Forme - Mathématiques et construction », avait pour modérateur l'architecte **Marc Mimram** et pour intervenants **Grégoire Allaire**, École Polytechnique, et **Philippe Morel**, Ezct.
- Le dialogue 4 - « La matière de nos bâtiments : coût, masse, émission », avait pour modérateur **Didier Roux**, Académie des sciences, et pour intervenants **Edelio Bermejo**, Holcim et **Werner Sobek**, Stuttgart University.

**Thème C - Vivre dans : architecture de milieux de vie et de milieux vivants**

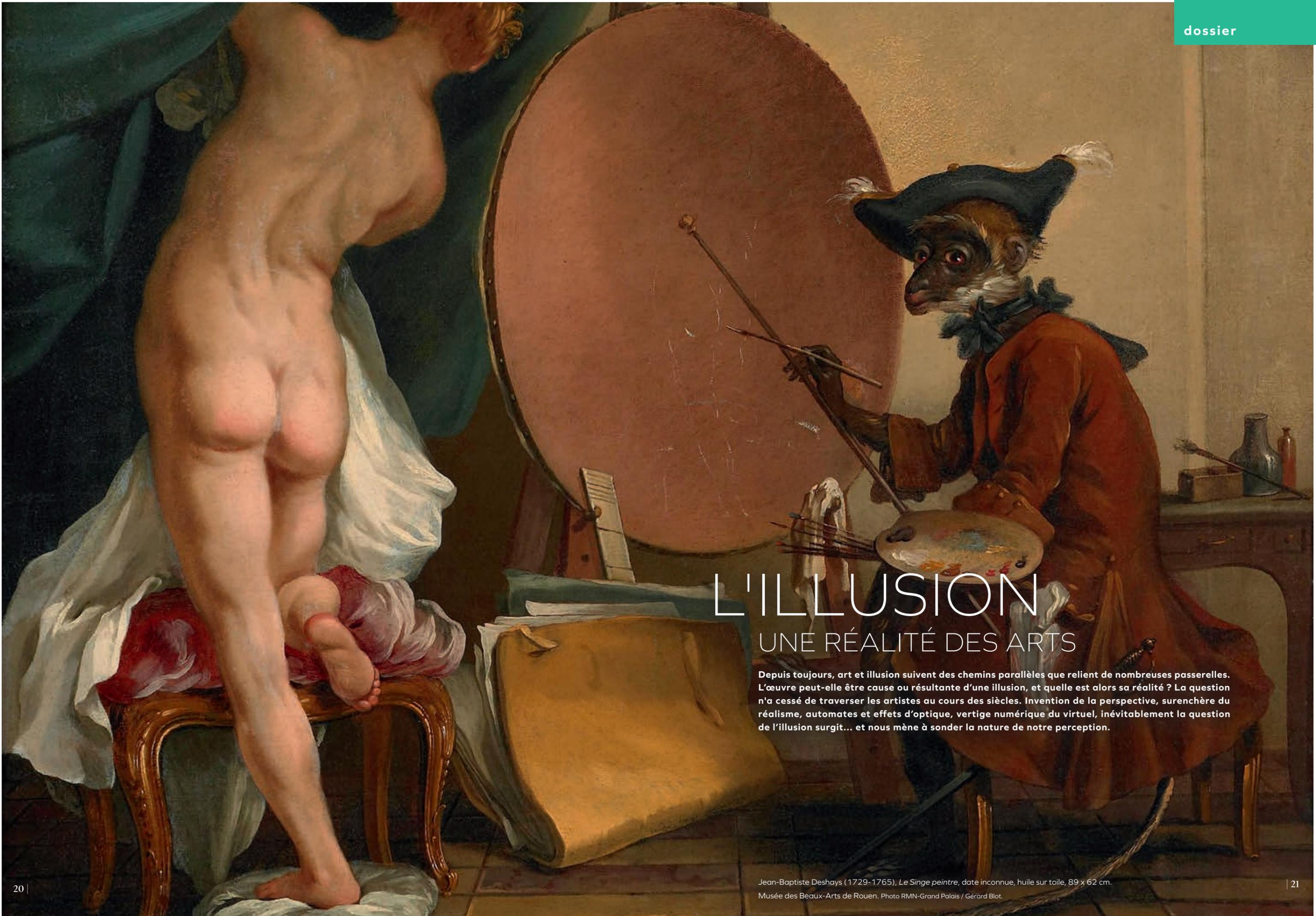
*Chaque parcelle, chaque bâtiment, est une expérience de cohabitation grande nature de différentes espèces, de différents règnes, qu'elle soit volontaire ou imposée. Face aux bouleversements que nous subissons, la prise en compte des écosystèmes globaux est une nécessité.*



- Le dialogue 5 - « Habiter des paysages : histoire et perspectives », avait pour modérateur **Philip Ursprung**, École polytechnique fédérale de Zurich et pour intervenants **Anette Freytag**, Rutgers University et **Nans Voron**, Scape studio.
- Le dialogue 6 - « S'adapter au changement climatique », avait pour modérateur **Nadine Vivier**, Académie d'agriculture de France et pour intervenants **Denis Couvet**, Museum National d'Histoire Naturelle et **Catherine Mosbach**, Mosbach Paysagistes.

Enfin, le discours de clôture fut assuré par **Étienne Ghys**, Académie des sciences. ■

Photos : iStock, Hermine Videau / Académie des beaux-arts.



# L'ILLUSION

## UNE RÉALITÉ DES ARTS

Depuis toujours, art et illusion suivent des chemins parallèles que relie de nombreuses passerelles. L'œuvre peut-elle être cause ou résultante d'une illusion, et quelle est alors sa réalité ? La question n'a cessé de traverser les artistes au cours des siècles. Invention de la perspective, surenchère du réalisme, automates et effets d'optique, vertige numérique du virtuel, inévitablement la question de l'illusion surgit... et nous mène à sonder la nature de notre perception.

# L'ILLUSION URBAINE

Par **AYMERIC ZUBLENA**, membre de la section d'architecture

Offrir aux hommes des espaces urbains harmonieux où s'épanouirait leur vie de citoyens, c'est le rêve des philosophes, des écrivains, des architectes qui ont conçu des villes idéales dont les constitutions inspirées et les tracés admirables ont été tant de fois écrits, dessinés, reproduits, commentés, analysés.

Autres villes, villes réelles mais fantasmées. Nées dans l'imaginaire de peuples démunis qui par l'esprit les dotent de tous les services, de la profusion d'emplois, de lieux de culture et d'échanges. Villes aux verticalités vertigineuses. Villes lointaines qui peuplent les songes de millions d'hommes rêvant à leurs places bordées de colonnades, à leurs jardins ordonnés, aux élégants bâtiments érigés pour le plaisir et l'orgueil des puissants, à l'imposante architecture des palais où siège l'autorité de l'Etat. Elles attirent, dans une illusion de bonheur, les populations venues d'horizons divers, poussées par mille raisons à un voyage souvent sans retour.

C'est une autre vision que celle de Jean-Paul Sartre qui, lorsqu'il découvre New York, écrit : « Les premiers jours, j'étais perdu... Les gratte-ciel ne m'étonnaient pas, ils m'apparaissaient comme ces parties mortes du paysage urbain, rochers, collines qu'on rencontre dans les villes bâties sur un sol tourmenté et que l'on contourne sans même y prêter attention ». Et encore Céline, dans *Voyage au bout de la nuit*, quand le personnage principal Bardamu arrive à New York : « Pour une surprise, c'en fut une. [...] On s'est mis à bien rigoler en voyant ça, droit devant nous. Figurez-vous qu'elle était debout leur ville, absolument droite. [...] Chez nous, n'est-ce pas, elles sont couchées, les villes, au bord de la mer ou sur les fleuves, elles s'allongent, elles attendent le voyageur. [...] L'américaine, elle ne se pâmail pas, non, elle se tenait bien raide, là, pas baisante du tout, raide à faire peur ». Les migrations, qui dans certains pays ont déjà provoqué les développements incontrôlés de métropoles gigantesques aux limites distendues, vont aller s'accroissant dans un avenir que l'on peut craindre proche. Seront-elles porteuses de conflits générationnels, de chocs de cultures, de guerres intestines ? Certains le redoutent.

La maîtrise de l'extension des villes est-elle une illusion ? Ce n'est pas de cette inquiétude et de cet avenir incertain que je parle ici, car tant de livres, d'études, d'articles ont été écrits à ce sujet. Je ne commente pas non plus l'expérience des Villes nouvelles apparues en Europe à l'issue de la seconde guerre mondiale, ni celles de la région parisienne auxquelles j'ai, pour

partie, participé lors de leur création. Celles-ci, décidées par l'Etat, furent en leur temps une réponse originale et courageuse pour résoudre un problème régional. Pour l'essentiel elles sont une réussite.

Je veux donner à réfléchir à l'illusion généreuse de ces multiples schémas idéaux évoqués plus haut. Toutes les époques et de nombreux pays les ont produits sous les diverses formes que les nécessités et les préoccupations du moment suscitaient.

Jules Verne décrit dans *Les cinq cents millions de la Béguine* la lumineuse et hygiénique « France ville », Tony Garnier dessine à La Villa Médicis sa ville idéale qu'il appellera plus tard « La Cité industrielle », Claude Parent esquisse une ville tracée sur le concept de la « fonction oblique » explorée avec Paul Virilio, Yona Friedman loge les habitants de sa ville future dans d'immenses structures spatiales, Jean-Claude Bernard sculpte les volumes de sa « Ville totale », Paolo Soleri, au nord de Phoenix, bâtit avec ses étudiants sa ville « Arcosanti » développée sur le principe d'arcologie qu'il a conçu, sans compter les cités futuristes du groupe Archigram. Tant d'autres architectes

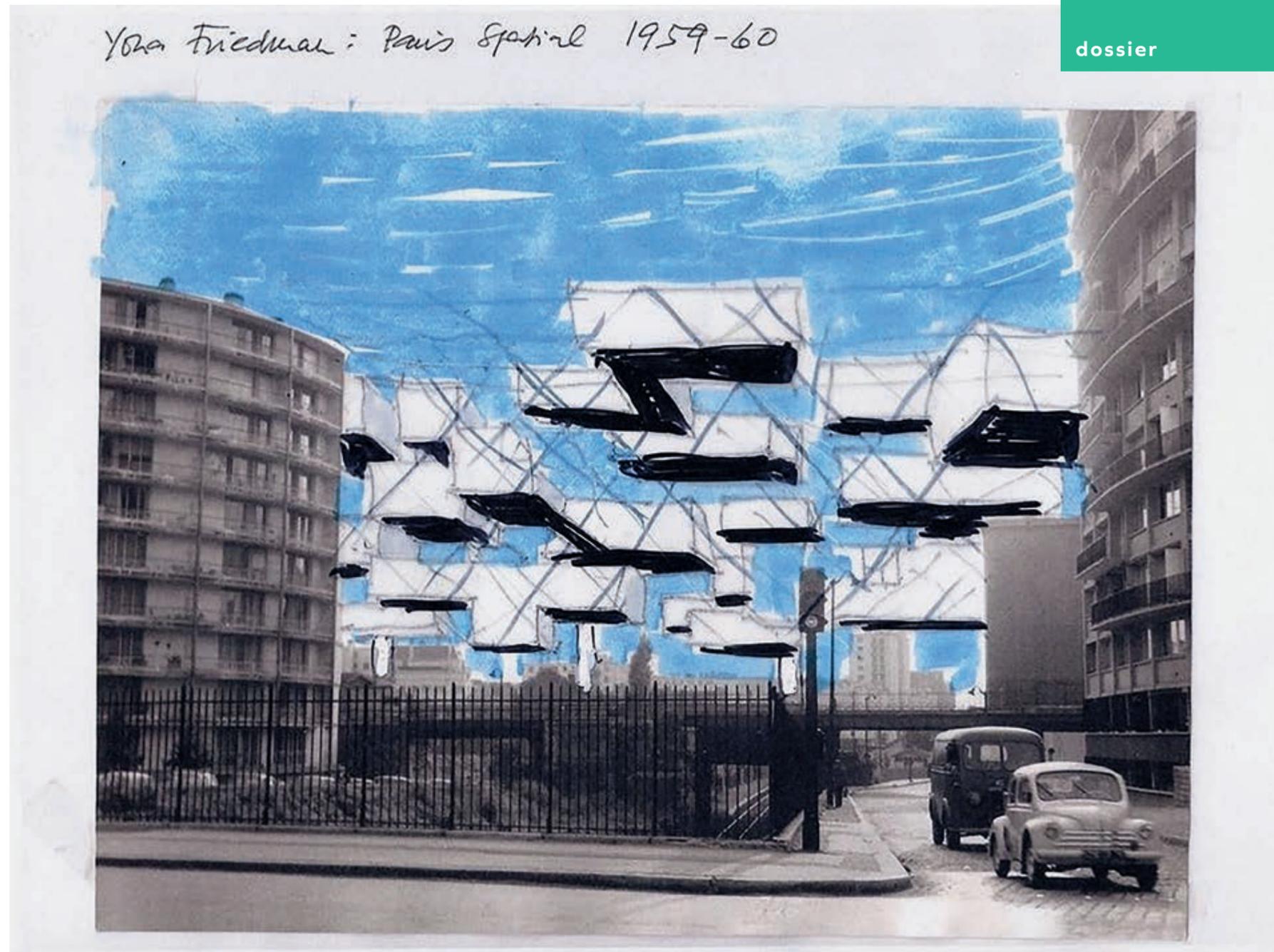
ont imaginé les leurs..., je pense à celles que Jacques Rougerie a demandées aux architectes du monde entier de proposer : les villes dans l'espace ou sous la mer. J'ai moi-même, au temps de mes études, fait le croquis de « Jardins Cités », villes troglodytes enfouies sous la roche et la verdure. Notons encore parmi les artistes le projet Mnémosyne, Ville du silence et de la mémoire, imaginée par Anne et Patrick Poirier.

Le livre de la philosophe, critique d'Art et d'Architecture Françoise Choay, *L'urbanisme, utopies et réalités*, publié aux éditions du Seuil en 1965, présente les réflexions ou propositions de trente-sept écrivains, philosophes, architectes, industriels des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Il montre combien l'abstraction de ces modèles théoriques ne peut apporter de réponse à un problème complexe.

Un autre philosophe, Jean-Christophe Bailly, exprime par d'autres mots l'illusion d'une ville idéale, lorsqu'il écrit : « La ville, dans l'usage générique de ce mot se profile toujours le fantôme d'un idéal perdu, sans doute imaginaire, mais que tout geste

de fondation tend à relancer... La ville contemporaine n'est plus une unité intégralement composée, un corps qui sent et perçoit ses limites ». Dans un autre chapitre il s'interroge sur la capacité de l'architecture et des projets spectaculaires à résoudre le problème des villes contemporaines. Je considère, quant à moi, que les architectes auteurs de ces œuvres exceptionnelles, de ces « pièces urbaines » réalisées parfois dans les villes nouvelles, sont conscients qu'elles ne peuvent à elles seules répondre au défi urbain mais qu'elles apportent une bouffée d'air, une respiration, un signal dans un bâti qui, sans elles, ne serait que de pur usage. C'est ce qu'exprime Claude Parent lorsque, dans son livre *Errer dans l'illusion*, il écrit ces lignes : « Aventurez-vous dans la théorie, restez éveillé dans vos rêves, abandonnez aux autres le deux et deux font quatre, préférez le chaos. Œuvrez dans l'illusion ». ▶

Yona Friedman (1923-2019), « Paris spatial 1959-1960 », illustration du concept d'urbanisme tridimensionnel, imaginé par l'architecte hongrois.



Yona Friedman : Paris Spatial 1959-60

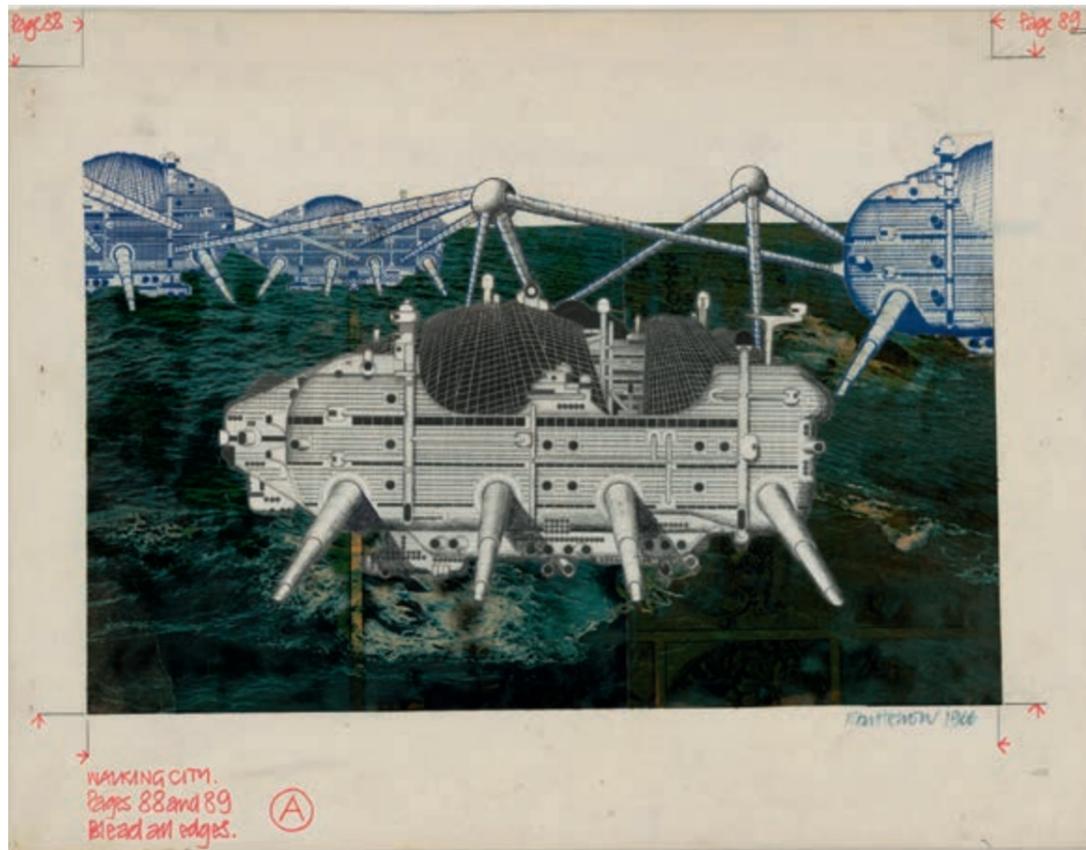
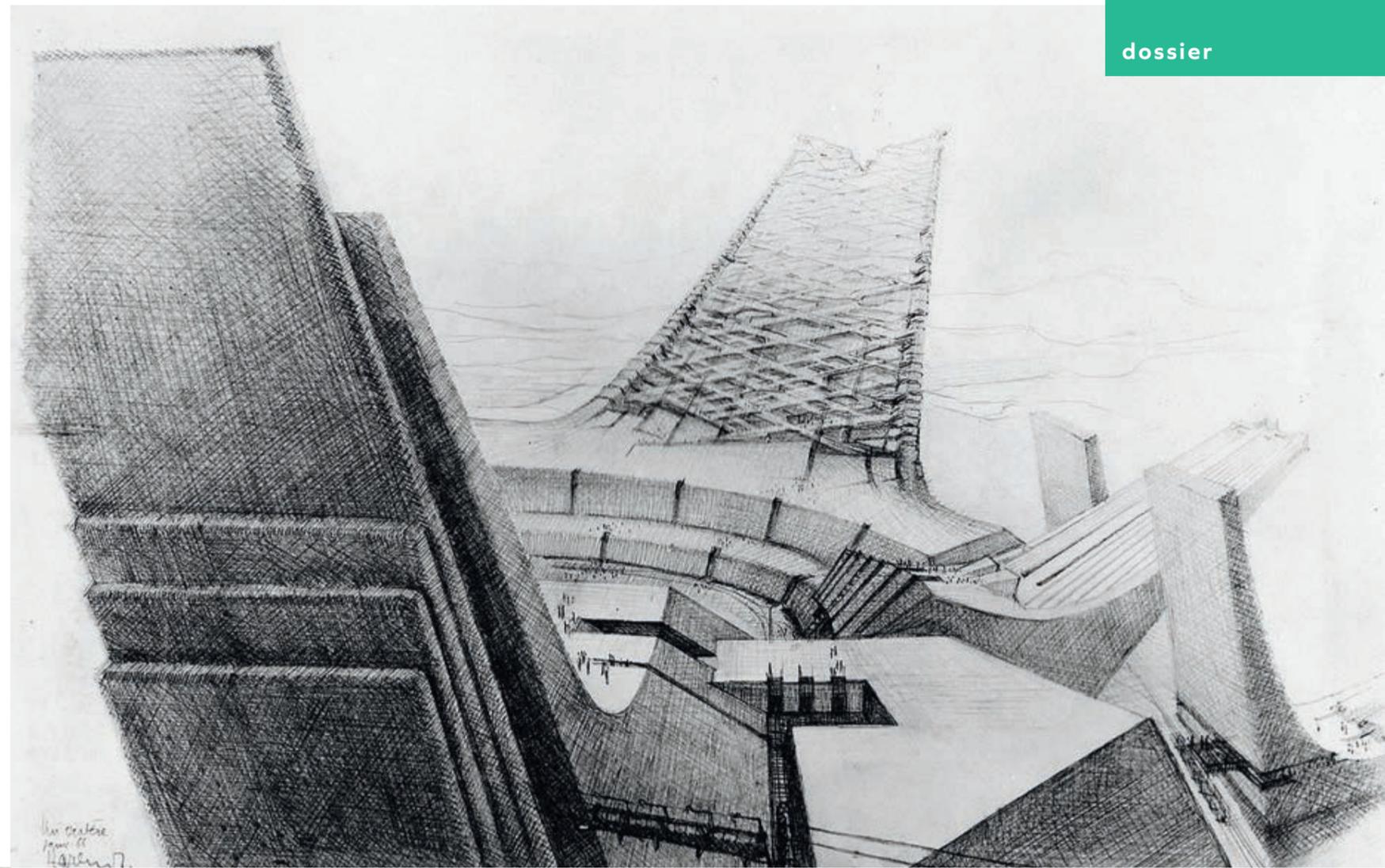
Henri Lefebvre, dans le *Droit à la Ville* publié en 1968 s'élève contre les urbanisations récentes conçues, dit-il, par ceux qu'il appelle « les savants », parmi ceux-ci les architectes et urbanistes dont les projets sont élaborés dans le secret de leurs cabinets. Dans une vision plus collective il voudrait que les habitants participent eux-mêmes à la conception et à l'organisation de l'espace, répondant ainsi « à leur désir de vivre pleinement une vie urbaine dans, dit-il, des espaces réussis favorables au bonheur... ».

Intention généreuse mais difficile d'application, elle est, pour partie, une autre expression de l'illusion urbaine.

Pour ma part, au-delà des critiques formelles ou des préoccupations sociologiques, je note et je regrette que ces projets d'un réel contenu poétique, ne prennent pas en compte l'inéluctable et incontrôlable extension des villes au-delà du périmètre que ceux qui les ont conçues avaient défini.

Pour n'en citer qu'un exemple je songe à l'émergence de la ville des ouvriers qui s'est constituée et développée dès les premiers chantiers puis durant sa construction aux abords de Brasília, nouvelle capitale conçue par Lucio Costa et pour partie réalisée par Oscar Niemeyer.

Les Villes nouvelles proches de Paris avaient un objectif plus modeste, non de créer des entités urbaines autonomes, mais de parer au développement anarchique et extensif de la région parisienne.



Ces quelques réflexions ont pour objet de dire l'immense difficulté d'un problème urbain brûlant, et l'illusion d'espérer le résoudre par des discours et des schémas.

Face à cette situation qui perdure dans de nombreux continents, j'é mets à mon tour, par jeu, l'utopie suivante : imaginons, une entité urbaine mystérieuse, une ville ignorante de l'agitation des hommes qui l'habitent, libérée de leurs vaines tentatives de gérer son développement, une macrostructure dont la dynamique interne déterminerait sa propre évolution, son espace, son volume, ses limites.

Cette ville atteindrait d'elle-même, sans l'aide de ses habitants, la forme idéale d'une « ville recentrée ». C'est le titre que j'ai donné à un article écrit il y a quelques années. Dans cette hypothèse, cette ville idéale concentrerait dans une hyperdensité urbaine toutes les activités traditionnelles et toutes les activités périphériques au lieu de laisser ces dernières s'étendre hors les murs, dans le désordre, l'étalement et le gaspillage de territoires. Par activités périphériques j'entends toutes ces zones industrielles, ces centres commerciaux, ces parcs de loisirs, services nécessaires mais dévoreurs d'espaces, et tous les réseaux routiers et ferrés qui les desservent. Ces excroissances, réinsérées au sein de la « ville recentrée », laisseraient alors la végétation reconquérir en quelques années leurs vastitudes abandonnées et recouvrir leurs ruines esseulées de buissons, de fleurs et d'arbres. Ruines que les archéologues du futur découvrirait avec étonnement.

Je songe ici à André Malraux lorsqu'il parcourt les temples Khmers engloutis par la forêt lorsqu'elle étend « son réseau à mailles serrées et ses monstrueuses frondaisons ».

Cette utopie que j'imagine récuserait les propos du philosophe déjà cité, Jean-Christophe Bailly, lorsqu'il écrit : « La ville apparaît aujourd'hui comme un puzzle dont les pièces ne s'ajointent pas forcément et dont il serait vain d'attendre qu'elles puissent toutes ensemble configurer une image un tant soit peu stable. »

Michel Rousselot, ancien Directeur de la Ville Nouvelle de Marne-la-vallée, à qui j'avais envoyé mon article, me répondit qu'il y aurait certainement «... des évolutions dans le sens de cette utopie du recentrage de la ville ». ■

Page de gauche : Ron Herron, *Walking City on the Ocean* (Perspective extérieure), 1966.

Traversant l'océan, les « cités marchantes » de Ron Herron – des sous-marins militaires combinés avec des exosquelettes ressemblant à des insectes avec des jambes périscopiques – contiennent un ensemble complet de ressources urbaines. Collage, technique mixte, 29,2 x 43,2 cm. Museum of Modern Art, New York.

En haut : Claude Parent (1923-2016), *Un cratère*, 1966, dessin, mine de plomb. Archives Claude Parent.



# L'ART, L'ILLUSION DU MONDE ?

Par **CHRISTOPHE RIOUX**, universitaire, journaliste et écrivain

« On raconte que Giotto, encore jeune et dans l'atelier de Cimabue, peignit un jour sur le nez d'une figure faite par Cimabue une mouche si vraie que le maître se remettant au travail tenta à plusieurs reprises de la chasser de la main ; il la crut vraie, jusqu'au moment où il comprit son illusion ». Cette illusion, rapportée par Giorgio Vasari dans sa *Vie de Giotto*, est celle de la « musca depicta » ou « mouche peinte » que de nombreux peintres introduisent dans leurs œuvres entre 1450 et 1550. L'omniprésence de cet insecte résume finalement un profond débat entre naturalisme et symbolisme – comme l'a bien démontré l'historien André Chastel – mais pose surtout avec acuité la question centrale de l'illusion en art.

« Le monde de la magie est une illusion et l'art est de présenter l'illusion du monde » écrivait ainsi Paul Virilio, rappelant que l'illusion représente en réalité le cœur vibrant de l'activité artistique. Oscillant sans cesse entre la reproduction, la représentation ou l'interprétation, les artistes interrogent la réalité et rivalisent dans l'habileté à l'imiter. Chez les Grecs, le concept de mimesis constitue précisément un processus d'imitation et d'étude de la nature destiné à la représenter le plus justement possible, mais qui sera fermement condamné par Platon. En effet, le philosophe accuse l'art de détourner l'esprit de l'essentiel et de le faire tomber dans le piège de l'illusion. Plus tard, une condamnation de Pascal se focalisera également sur une conception

purement mimétique de l'œuvre d'art et se concrétisera dans une formule relativement lapidaire : « Quelle vanité que la peinture, qui attire l'admiration par la ressemblance des choses dont on n'admire point les originaux ! ».

Dès l'Antiquité, deux anecdotes sont relatées par Pline l'Ancien dans sa monumentale *Histoire naturelle*. La première part d'un défi lancé par le peintre Parrhasios à son rival Zeuxis, pour déterminer qui réalisera la peinture la plus admirable. En guise de réponse à son concurrent, Zeuxis peint des grappes de raisins de façon si convaincante que les oiseaux dupés tentent de les picorer. Mais tandis que Parrhasios vient à son tour présenter son travail, Zeuxis demande qu'on tire le rideau pour voir le tableau. Il doit immédiatement reconnaître son erreur, car le rideau est peint. Il s'avoue donc vaincu et félicite Parrhasios pour son illusion, en ajoutant : « J'ai mieux peint les raisins que l'enfant car si j'eusse aussi bien réussi pour celui-ci, l'oiseau aurait dû avoir peur ». Zeuxis n'a en effet réussi qu'à tromper des oiseaux, tandis que son rival a réussi à tromper un artiste.

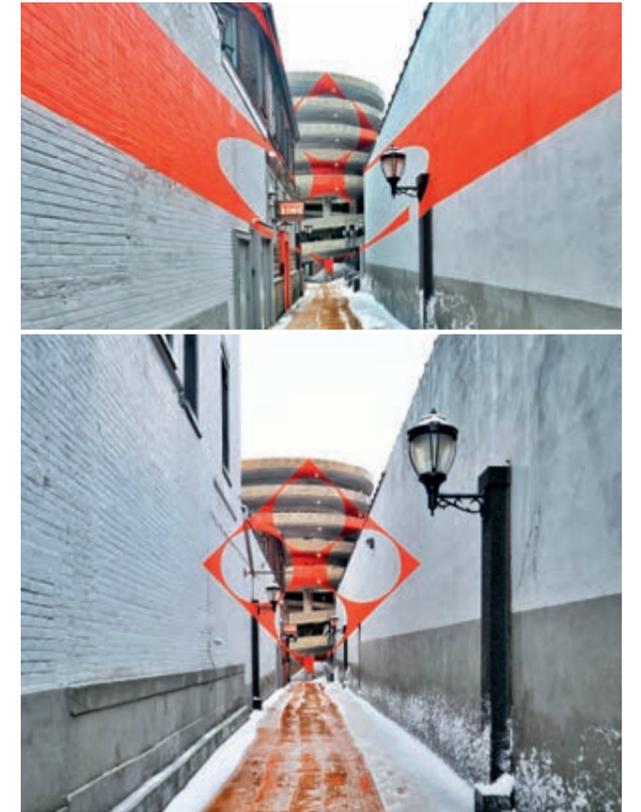
La seconde anecdote, toujours dans l'*Histoire naturelle* de Pline l'Ancien, a trait à l'origine de l'œuvre d'art. Peinée par le départ du jeune homme qu'elle aime, la fille d'un potier trace sur un mur le contour de son visage éclairé à la lumière d'une lanterne. Son père applique alors de l'argile sur l'esquisse et en fait un relief durci par le feu. Ce faisant, il donne naissance à une œuvre d'art, qui n'est pas une image fidèle du visage de l'être aimé, mais plutôt l'image d'une séparation. À nouveau, une illusion est donc au cœur du processus artistique.

À gauche : Le Pérugin (1448-1523), *Remise des clefs à saint Pierre* (1481), fresque, 335 x 550 cm. Chapelle Sixtine, Vatican. Illustration, par sa perspective et le style architectural, des travaux de l'architecte Filippo Brunelleschi (1377-1446).

Licence Creative Commons.

À droite : Felice Varini (né en 1952), *Square with Four Circles*, 2010, installation dans le Temple Plaza, à New Haven (Connecticut) États-Unis, dans le cadre du projet Public Art People.

Rodney Nelson / Alamy Stock Photo.



Si l'Antiquité et ces apologues célèbres constituent l'un des points de départ de la réflexion sur l'illusion en art, la Renaissance va la poursuivre avec une grande inventivité. La période voit émerger une loi mathématique inédite, qui révolutionne littéralement la question de la représentation. Autodidacte passionné par la géométrie et considéré comme l'inventeur de la perspective, Filippo Brunelleschi annonce les futurs peintres de la Renaissance, qui passeront maître dans l'art de l'illusion. Du Léonard de Vinci emblématique de cette époque, Paul Valéry affirmera : « Il fait un Christ, un ange, un monstre en prenant ce qui est connu, ce qui est partout, dans un ordre nouveau, en profitant de l'illusion et de l'abstraction de la peinture, laquelle ne produit qu'une seule qualité des choses, et les évoque toutes ».

En Allemagne, Albrecht Dürer expérimentera l'illusion de la profondeur en recourant à sa grisaille caractéristique, qu'il utilise par exemple dans ses études de mains ou de drapés. Mais il évoquera aussi un « art de la perspective secrète », qui est celui de l'anamorphose, déformation d'une image à l'aide d'un système optique ou d'une transformation mathématique. Ce procédé d'illusion est toujours prisé par les artistes contemporains, à l'instar de Felice Varini avec sa peinture spatiale ou Georges Rousse pour ses photographies.

De Piranèse à Escher, certains créateurs vont exceller dans les illusions architecturales. Avec ses prisons imaginaires, Piranèse rompt avec les lois de la perspective et dynamite les limites du possible. Dans les années 1920, Escher imagine à son tour des labyrinthes et des constructions tout aussi improbables dans ses dessins et ses lithographies. Fasciné par les structures géométriques et le « triangle de Penrose » - objet impossible conçu par le mathématicien anglais Roger Penrose dans les années 1950 -, il tirera notamment de ces travaux scientifiques de nombreux paradoxes visuels, avec ses cascades ou ses escaliers défiant la perception.

Idéal de l'art depuis l'Antiquité, la quête de l'illusion parfaite semble cependant peu à peu délaissée par l'esthétique moderne. Le terme de « trompe-l'œil » voit seulement le jour au XIX<sup>e</sup> siècle, au moment même où l'art moderne se détache de sa grande tradition mimétique et de la recherche effrénée de l'illusion réussie. Mais avec l'avènement du cinéma, des jeux vidéo et de la réalité virtuelle, une illusion bien plus puissante que celle de la seule peinture s'impose progressivement. Libérée du cadre du tableau et d'un contexte d'exposition qu'il est souvent difficile d'occulter, elle propose désormais une expérience immersive totale : après des siècles d'illusion relative, le rêve de l'illusion absolue ? ■

# OUI OU NON ?

Par **ÉTIENNE GHYS**, secrétaire perpétuel (première division) de l'Académie des sciences

La fondation suisse Jan Michalski vient d'abriter une exposition intitulée « Le reflet des mots », consacrée à l'œuvre du grand maître des illusions Markus Raetz, peintre et graveur suisse, décédé en 2020.

1 Observez l'objet « AHA ! » représenté sur l'affiche. Vu d'un côté, c'est une lettre A majuscule. D'un autre, c'est un H. Par la tranche, c'est un point d'exclamation !

2 Une autre de ses œuvres est située au sommet d'un poteau situé place du Rhône à Genève. Depuis un côté de la place, on lit les trois lettres du mot OUI. Traversons la place, levons les yeux et c'est maintenant un NON.

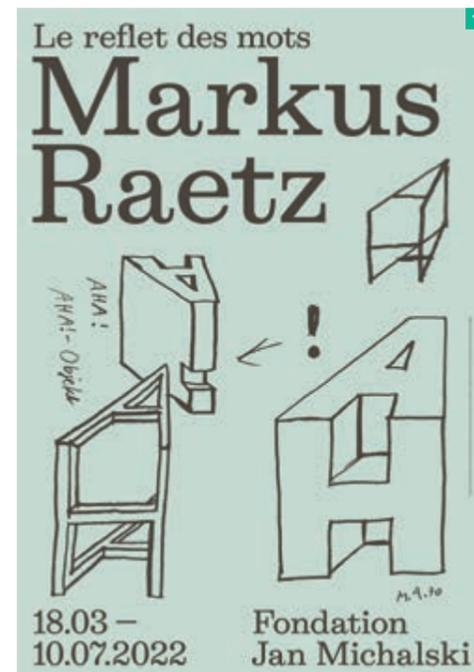
3 On pourrait penser que cette illusion ne peut pas se traduire en anglais car NO ne contient que deux lettres alors que YES en contient trois. Et pourtant, Markus Raetz réussit cet exploit.

4 Encore une œuvre intéressante : une table basse, une grande bouteille et un petit verre. Tournons autour de la table. Le petit verre est devenu grand et la bouteille est petite.

La perception d'un objet en fonction du point de vue intéresse depuis longtemps les artistes, les philosophes, les psychologues mais aussi les mathématiciens. Depuis la Renaissance, la perspective nous invite à une réflexion sur le rapport entre le sujet et l'objet. Markus Raetz nous interpelle sur la réalité et sur le regard de l'autre.

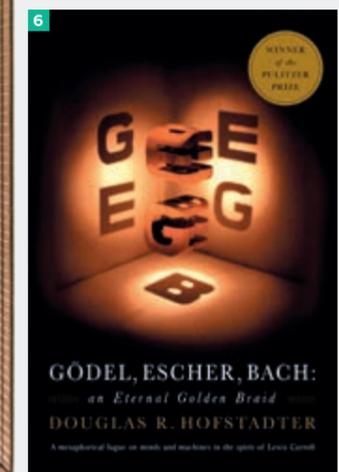
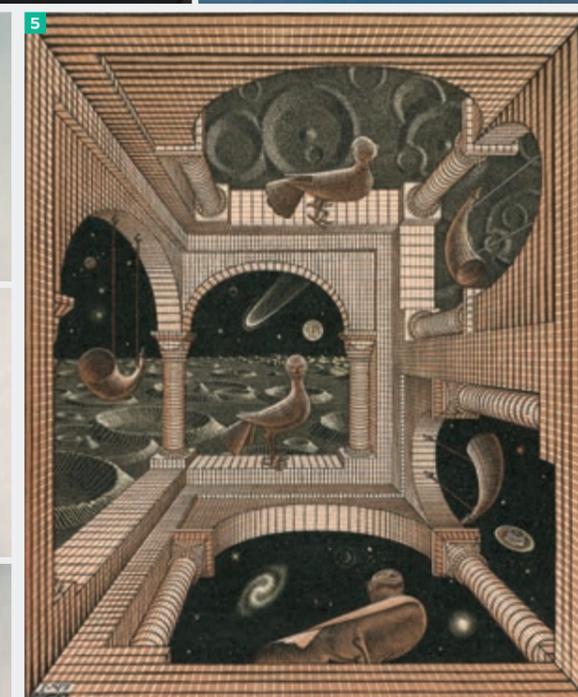
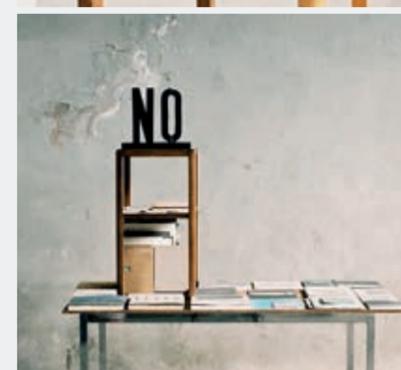
5 Notre cerveau est habitué à la « perspective inverse ». Lorsque nous voyons une ellipse par exemple, nous sommes bien souvent conscients qu'il s'agit en fait d'un cercle que nous voyons en perspective. Bien souvent, mais pas toujours car un ballon de rugby n'est pas un ballon de foot et nous les distinguons sans effort. Parfois, nous sommes perplexes face à des images impossibles dont M.C. Escher avait le secret.

6 La couverture du bestseller de Douglas Hofstadter intitulé *Gödel, Escher, Bach* contient un joli ambigramme projetant les lettres G, E et B sur trois plans et semble unifier le logicien, le dessinateur et le musicien dans un même objet. ▶



Markus Raetz (1941-2020) :

- 1- Affiche de l'exposition « Le reflet des mots », 2022, Fondation Jan Michalski, Montricher, Suisse.
- 2- « Sans titre » (OUI-NON), 2000, Genève, Suisse. Photo Fjmustak.
- 3- *Oui-Non*, 2003, fonte, vernis à l'huile de lin, brunissage, 28 x 41 x 30cm. Photo Fonderie d'art St. Gallen / Katalin Deér.
- 4- *Gross und Klein*, 1993, bronze, tube en carton et contreplaqué, 173 x 50,5 x 50,5 cm.



5- M.C. Escher (1898-1972), *Another World II*, 1947, gravure sur bois, 31,8 cm x 26,1 cm. Boston Public Library, John D. Merriam Collection.

6- Couverture de *Gödel, Escher, Bach : une éternelle tresse dorée* (1979), par Douglas Hofstadter (né en 1945), édition 1999, Basic Books.

La *projection* est l'un des outils géométriques les plus importants : une mathématisation de la perspective en Art. La *géométrie projective* fut inventée par Girard Desargues au début du 17<sup>e</sup> siècle et reste aujourd'hui le terrain de jeu privilégié de la plupart des géomètres.

Je doute que la *Lettre de l'Académie des beaux-arts* ait jamais publié un théorème de mathématiques ?

En 1986, le mathématicien Kenneth Falconer, spécialiste de la théorie des fractales, était loin de penser qu'un de ses théorèmes abstraits mènerait à un objet commercialisé...

**7** Dessinez autant de silhouettes que vous le souhaitez sur une feuille de papier, par exemple ces 24 personnages.

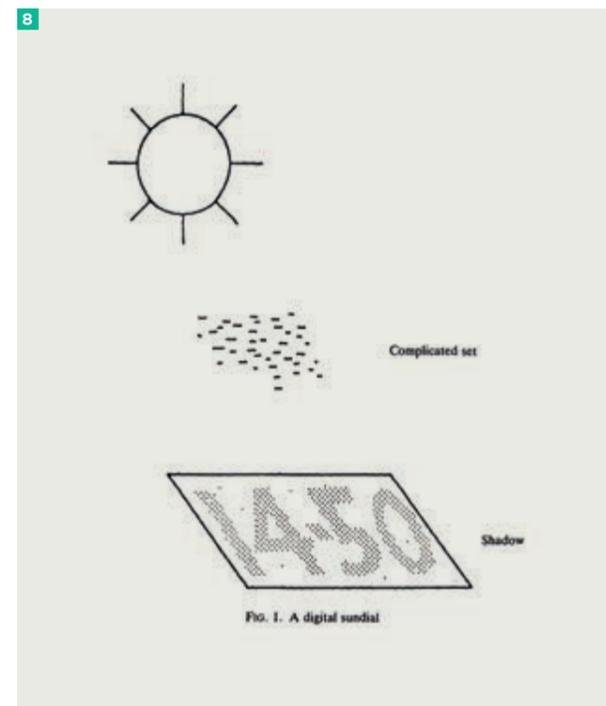
Falconer démontre le théorème suivant :

« Il existe un objet 3D qu'on peut poser sur une table basse et qui a la propriété suivante. Lorsqu'on tourne autour de la table, on voit successivement les 24 personnages choisis, dans l'ordre, comme des ombres chinoises. »

Pour illustrer son théorème, un peu comme une plaisanterie, Falconer a l'idée d'un cadran solaire numérique.

« Il est possible, au moins en théorie, de construire un ensemble dans l'espace dont l'ombre à tout moment de la journée donne l'heure écrite en chiffres » écrit-il dans son article.

**8** Voici le dessin, pas très joli, qu'il inclut.



En 1986, il aurait été bien surpris d'entendre qu'un jour un brevet serait déposé et qu'on pourrait acheter sur internet un cadran solaire numérique pour une somme modique. Ainsi, lorsque l'on installe son cadran solaire dans son jardin, convenablement orienté bien sûr, l'ombre du soleil indique l'heure en chiffres ! Incroyable mais vrai.

**9** Le premier prototype de cadran solaire digital fut construit en 1994 mais il ne montrait pas les chiffres de l'heure en ombre, mais plutôt en lumière.

Voici une photographie du cadran à 12h40.

**10** Depuis 2015, on peut télécharger en libre accès un fichier et imprimer son cadran numérique personnel en 3D. Celui-ci indique midi.

Une indication sur la preuve du théorème de Falconer ? Le principe est celui des stores vénitiens. La lumière du soleil est bloquée par un store vénitien dans presque toutes les directions et passe sans difficultés dans les directions parallèles aux lattes du store. Si l'on superpose un grand nombre de stores, orientés dans de multiples directions, on peut faire en sorte que la lumière passe dans certaines directions et pas dans d'autres, un peu selon notre souhait.

À vrai dire, le résultat est beaucoup plus général, même s'il est plus difficile à énoncer et... à démontrer. Au lieu de commencer avec un certain nombre de silhouettes, on peut tout aussi bien



considérer un film continu, constitué d'une infinité d'images qui se déroulent progressivement. Le théorème affirme qu'il existe un objet dont les ombres sous le soleil, au fil de la journée, jouent ce film.

Peut-on imaginer la construction d'un bâtiment dont l'ombre portée transmettrait un film ?

Pour plus de détails, le lecteur a deux possibilités. La première est de lire l'article de K. Falconer, s'il est suffisamment versé en mathématiques : Falconer, K. J. *Sets with prescribed projections and Nikodým sets*. Proc. London Math. Soc. (3) 53 (1986), no. 1, 48—64.

La seconde, pour les bricoleurs, est de lire le brevet qui contient tous les détails : <http://www.google.com/patents/US5590093>.

Pour la petite histoire, K. Falconer m'a fait une démonstration de « son » cadran solaire numérique dans son bureau de l'Université de St Andrews en Écosse. Il m'a expliqué qu'il n'est pas facile pour lui de l'utiliser car d'une part le soleil n'est pas si ardent en Écosse, et d'autre part son bureau est orienté au nord ! Il en est donc réduit à montrer le fonctionnement de son cadran grâce à une lampe de poche. Fidèle à la tradition du mathématicien « pur », il n'avait pas pensé à déposer un brevet pour son idée...

mais l'entreprise *Digital Sundial International* qui fabrique le cadran a eu la « gentillesse » de lui envoyer un exemplaire gratuit !

Un charmant petit livre intitulé *Flatland (Le plat pays)*, publié en 1884 par Edwin Abbot, raconte la vie d'êtres bi-dimensionnels condamnés à vivre dans un plan, sans connaître l'existence de la troisième dimension. Un carré reçoit la « visite » d'un être de la troisième dimension qu'il ne peut percevoir qu'à travers ses projections planes. Il tente alors de persuader ses concitoyens de l'existence d'autres dimensions, mais il ne convainc personne et il est jeté en prison. Le livre suggère que nous devrions de même nous extraire de notre carcan tri-dimensionnel pour gagner les dimensions supérieures. ■

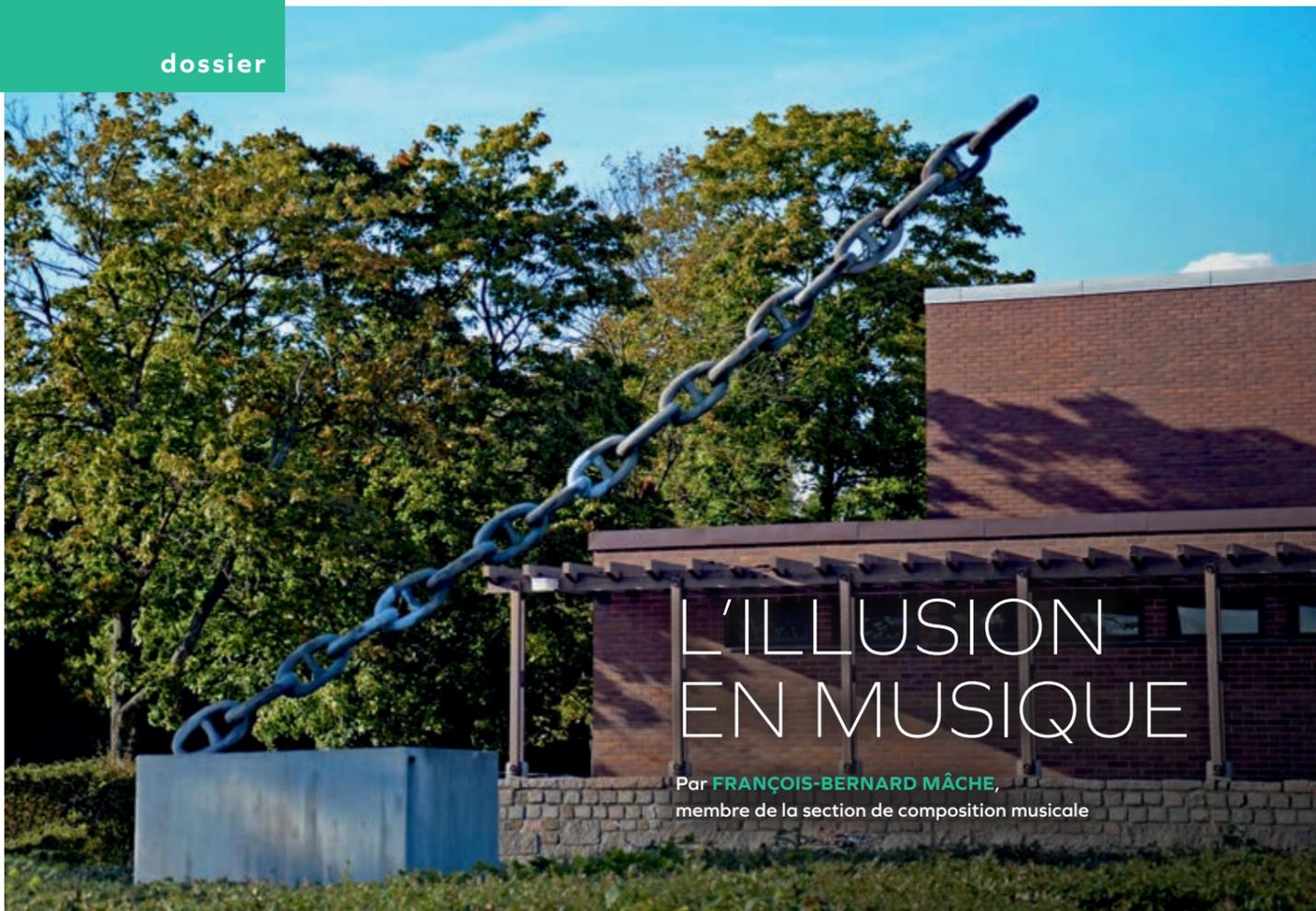
Kenneth Falconer (né en 1952) :

7- [vecteezy.com](http://vecteezy.com).

8- source <http://www.mcs.st-and.ac.uk/~kenneth/#T>.

9- [digitalsundial.com](http://digitalsundial.com).

10- Digital Sundial by Mojoptix, thingiverse.com. Licence Creative Commons.



# L'ILLUSION EN MUSIQUE

Par **FRANÇOIS-BERNARD MÂCHE**,  
membre de la section de composition musicale

La musique a longtemps bénéficié d'un privilège qu'on lui attribuait parmi tous les arts : celui de pouvoir s'exempter de tout rapport avec le monde « réel ». Le jeu avec les sons serait un langage libéré des banalités terrestres. Il pourrait servir à la communication avec les anges, ou à l'entretien des muses. Cyrano de Bergerac le réserve à l'aristocratie de ses « grands lunaires » : « leur langage n'est autre chose qu'une différence de tons non articulés, à peu près semblable à notre musique, quand on n'a pas ajouté les paroles », et quand ils « dédaignent de prostituer leur gorge à cet usage, ils prennent tantôt un luth, tantôt un autre instrument, dont ils se servent aussi bien que de la voix à se communiquer leurs pensées ».

Sans aller jusque là, l'opinion que la musique, même instrumentale, est un langage, reste très répandue. Encore plus intraduisible que la poésie, elle veut et peut néanmoins tout dire, et cette polysémie lui confère un statut de langage suprême. La musique serait donc affranchie de tout souci réaliste, et d'autant plus libre pour communiquer.

Mais tout cela n'est peut-être qu'un ensemble d'illusions que le XX<sup>e</sup> siècle a mises en doute. La provocation de Debussy qui fait dire à M. Croche : « *Les musiciens n'écourent que la musique écrite par des mains adroites ; jamais celle qui est inscrite dans la nature* » est une sorte de blasphème contre des siècles d'humanisme. Le dogmatisme de la grammaire tonale, qui avait pesé lourdement sur Debussy pendant ses années au Conservatoire, et celui de l'atonalisme que Schönberg s'appropriait à promulguer à sa place, avaient en commun d'organiser la composition comme un langage d'une logique autonome. Tandis que les arts visuels, au moins depuis l'invention de la perspective, plaçaient la maîtrise de l'illusion très haut dans la hiérarchie de leurs valeurs, la musique dédaignait généralement toute évocation des réalités sonores, réputées triviales, pour mieux affirmer son autonomie.

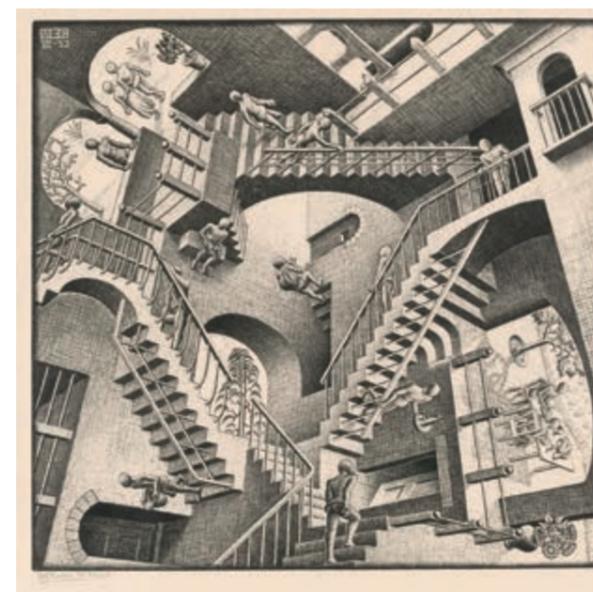
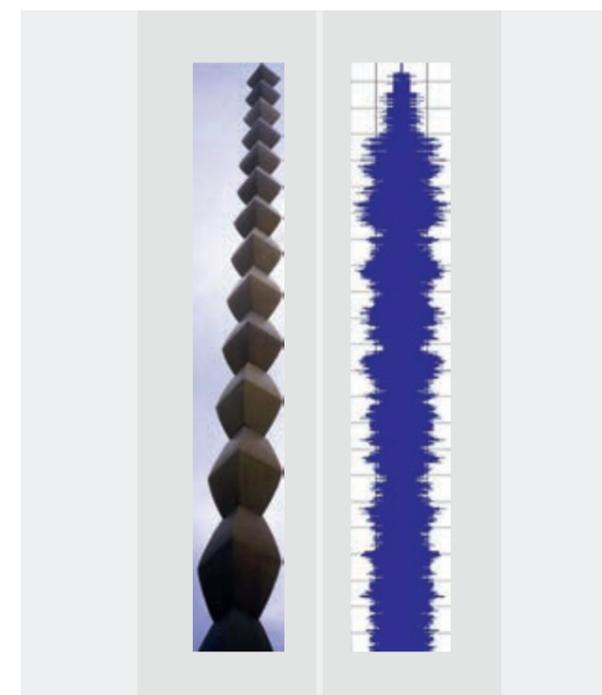
Les réalités du monde sonore autres que la musique n'étaient considérées que comme des bruits, et seuls quelques énergumènes comme le futuriste italien Russolo rêvaient d'en faire un art qui remplacerait la musique. Varèse a cependant osé le premier composer pour percussion seule, et les progrès de la recherche ont montré que le bruit ne pouvait pas être une catégorie légitimée par la seule acoustique. Tous les sons utilisés par la musique comportent une part importante de bruit, au sens de désordre, tandis qu'inversement les sons purs des sinusoïdes, privés de tout « bruit », sont à peu près inutilisables en musique.

Il est vrai que beaucoup de musiques se proposent d'évoquer la nature. De nombreux livrets d'opéras baroques ont même leur tempête comme épisode imposé, mais, au siècle suivant, Beethoven est très soucieux de légitimer d'avance les sons de la caille ou de l'orage dans la *Pastorale* en les signalant comme imprégnés de ressentis humains plutôt que de bruits réalistes. Par ce filtrage il espère écarter tout soupçon de vulgarité. L'illusion réaliste priverait l'auditeur de la richesse symbolique induite par la musique, et signerait sa chute dans le prosaïsme.

Cependant, même sans remettre délibérément en cause l'artifice congénital qui identifie la musique à un langage supérieur, des positions esthétiques divergentes sont venues semer le trouble. Le cas de Messiaen est significatif. Il a maintenu à égalité la recherche formaliste de son « langage musical » et la fascination pour les sons des oiseaux comme expressions secrètes de quelques vérités surnaturelles. Le cas de Xenakis n'est pas moins remarquable. Il a ambitionné d'élargir l'esprit humain aux dimensions des phénomènes naturels. Avant lui, Varèse avait rêvé de transmuter en musique les tourbillons du Zambèze. Xenakis, lui, a apprivoisé (à l'aide des mathématiques et de la physique) des modèles comme un séisme dans *Diamorphoses*, les braises dans *Concret PH*, et les foisonnements stochas-

tiques communs aux volutes de fumée, aux murmurations des étourneaux, aux clameurs des manifestations tragiquement dispersées. La fonction de communication inhérente à la grande métaphore du « langage musical » n'est pas ignorée, mais recadrée dans une recherche utopique qu'il a définie en écrivant : « *la musique doit viser à entraîner vers l'exaltation totale dans laquelle l'individu se confond, en perdant sa conscience, avec une vérité rare, énorme, et parfaite* ». Dès lors il ne s'agit plus seulement de communication entre humains, mais bien d'une fusion quasi mystique de l'homme et de la nature. La part de l'illusion est en ce cas encore plus fondamentale que celle qui accorde à la musique le pouvoir d'exprimer l'inexprimable avec les seuls moyens du langage. La musique est chargée de réaliser l'utopie entrevue dès l'époque de Wagner lorsque la religion a commencé à perdre l'essentiel de son pouvoir.

Dans le domaine de l'illusion, le XX<sup>e</sup> siècle musical a aussi apporté des éléments de réflexion moins ambitieux, mais très nouveaux. Les recherches acoustiques associées aux noms de Pierre Schaeffer, Max Matthews, J-C. Risset, Werner Meyer-Eppler, l'Ircam, etc., ont révélé la présence de l'illusion dans des perceptions où on ne la soupçonnait pas. Jusqu'ici on appréciait occasionnellement l'évocation du galop chez Schumann, ou l'habileté de certains compositeurs à évoquer par exemple un instrument à l'aide d'un autre (cors de chasse,



voix humaines, etc.). Mais lorsqu'en 1958 j'ai vérifié au G.R.M. que j'entendais parfaitement les notes graves d'un piano dont l'enregistrement avait pourtant effacé par filtrage les fondamentales, j'ai appris que la perception des hauteurs dépendait de lois bien plus subtiles que la simple architecture associant fondamentales et partiels. Un camarade normalien, J-C. Risset, allait dans ce domaine faire au Bell laboratory des découvertes importantes. Ses œuvres ont aussi largement exploité les illusions acoustiques paradoxales de Shepard, qui font descendre ou monter indéfiniment les hauteurs d'un son. Le parallèle est frappant avec certaines illusions optiques comme celles décou-

vertes en 1934 par le suédois Reutersvärd et popularisées par les œuvres d'Escher ou de Brancusi, comme cet escalier qui monte ou descend indéfiniment. À leur tour les illusions optiques ont inspiré un compositeur comme Ligeti, dont les pièces 3,4,7 et 8 du deuxième livre d'*Études pour piano* se réfèrent à de tels modèles (notamment *Colonne infinie*, selon Brancusi, et *L'escalier du diable*, selon Escher).

Ainsi l'illusion en musique est à considérer au moins à deux niveaux : techniquement elle est à la source de nombreuses recherches qui ont enrichi l'invention de nouvelles possibilités, et « philosophiquement » elle alimente une interrogation très actuelle sur les fondements mêmes et la porosité des rapports entre nature et culture. L'auditeur de musique n'est pas seulement conditionné par les traditions et les hiérarchies de la société à laquelle il appartient, mais aussi par les processus mentaux qui gouvernent à la base toute écoute. C'est dire que si le chercheur scientifique doit se méfier autant que possible des égarements de l'illusion, le compositeur et son public peuvent sans scrupule se réjouir de tout ce qu'elle permet ou enrichit. ■

Page de gauche : Oscar Reutersvärd (1915-2002), *Tungt flytande flykt* (fuite de liquide lourd)), 1962, Lund, Suède. Photo Bengt Oberger, licence CC.

En haut : Côte à côte, la *Colonne sans fin* (1938) de Brancusi (1876-1957) et l'image sonore de la *XIV<sup>e</sup> étude* pour piano de Ligeti (1923-2006), interprète Idil Biret. Source : <http://alain.cf.free.fr/musiqueroumaine/2colonnes.htm>.

Au centre : M.C. Escher (1898-1972) *Relativity*, 1953, gravure sur bois, 27,7 x 29,2 cm. Boston Public Library, John D. Merriam Collection.



Ci-dessus : Diego Velázquez (1599-1660), *Las Meninas* (Les demoiselles d'honneur), entre 1656 et 1657, huile sur toile, 318 x 276 cm. Musée du Prado, Madrid. Licence Creative Commons.

Page de droite : le perspectographe de Dürer, image tirée du traité *Instruction sur la manière de mesurer à la règle et au compas*, 1525, d'Albrecht Dürer (1471-1528). Ce modèle, composé d'un écran et d'un oeilleton est un appareillage simple appelé portillon. Ainsi Dürer parle de *Durchsehung*, c'est-à-dire « vue à travers ». Licence Creative Commons.

# ILLUSIONNISME DE LA PEINTURE

Par **LYDIA HARAMBOURG**, correspondante de la section de peinture

Suggérer le réel jusqu'à s'y méprendre, tel a été l'enjeu de la peinture occidentale pendant plusieurs siècles. Sa quête de la ressemblance avec la nature, sa confrontation visuelle avec les objets pour simuler leur réalité avec la pratique du trompe-l'œil qui l'a rendue encore plus troublante sont au cœur du réalisme dont le perfectionnement fut le but avoué que s'assigna progressivement l'art d'Occident dès le XV<sup>e</sup> siècle.

Dès son origine, l'œuvre peinte appartient au domaine de l'image par son recours à des moyens imitatifs de la nature grâce à des acquis plastiques, et pose le problème de son identité profonde. La Grèce antique fourmille d'exemples de peintures qui nous confondent dans l'illusion de la réalité : ainsi des oiseaux qui trompés par la ressemblance offerte par une peinture viennent becqueter dans la main d'un adolescent peints par Zeuxis avant de s'envoler effarés, ou encore l'habileté de Lysippe à reproduire les linéaments d'une abondante chevelure troublant le regardeur. Ce concept d'imitation, base des esthétiques à leur développement, Aristote l'a très vite revendiqué.

Deux mille ans tard, au crépuscule du Moyen Âge et à l'aube de la Renaissance, la vision du monde change et avec elle la place de l'homme au sein de l'univers qu'il entend désormais régir et dominer. Devant son désir de le conquérir, de le plier à sa loi organisatrice et non plus divine, il met en action la puissance de la raison humaine. Il donnera ses propres lois pour saisir la richesse visuelle qui l'entoure, transmettre son apparence par des moyens que l'homme invente, marquant ainsi sa volonté d'être seul maître de l'univers.

Capturer l'image telle que notre regard s'en empare, capturer le motif offert par la Nature, modèle absolu et irremplaçable, exigeant qu'il se conforme à la vision perçue, sont au cœur d'une recherche plastique à partir de codes, qui sont autant de leurres, de subterfuges, car si la nature a ses lois, l'art a les siennes et se pose à lui-même son propre problème, celui d'organiser les éléments constitutifs de son langage. La volonté plastique consciente de la nécessité de la pensée soumet ses sentiments instinctifs aux rigueurs mathématiques. Comment passer du réel à la plastique et parvenir à l'illusion jusqu'au trompe-l'œil, passer de l'alchimie intellectuelle à l'alchimie picturale (la lumière et la matière nécessaires à l'élaboration de la pâte), des mathématiques à la picturalité ? La vraisemblance y plonge ses origines.



## Les traités de perspective

Le développement des traités en Italie à la Renaissance, suite à *De divina proportione* de Fra Luca Pacioli (1505), apporte les réponses à cette double recherche de véracité et de crédibilité de l'image. Léonard de Vinci, un des premiers, a été soucieux des problèmes posés par la perspective, résolue par la section d'or pour un réalisme dont la fascination est sa raison d'être. Ainsi le principe initial de la section d'or ne serait plus à chercher dans une figure géométrique mais dans une proportion mathématique. Cette étude des proportions répond au désir de reconstituer l'apparence diversifiée de la réalité en partant d'un fondement unique et intelligible. Platon en pose les fondements ultérieurement développés par Piero della Francesca avec son traité *De quinque corporibus* (1492), dont les arcanes mettent le réalisme au centre de l'art. Le succès de la section d'or en témoigne en permettant de résoudre tout illusionnisme par son efficacité à concilier un principe simple (diviser une droite en deux segments de manière que le plus grand soit dans le même rapport avec l'ensemble que le plus petit avec le plus grand) aux conséquences aussi souples et variées selon la complexité déconcertante du cosmos. De sorte que le prétendu réalisme ▶



de beaucoup d'artistes ne tient qu'à la vraisemblance, que sous couvert d'un système de lignes et de volumes exigé par une volonté plastique se dissimule la notion de beauté, très vite au cœur du classicisme, tout en libérant des arrangements instinctifs. Ainsi Dürer et Ingres plus tard ne se contentent-ils pas de subir le réel, mais de l'infléchir par un inconscient tourmenté, tout comme Botticelli qui annonce le maniérisme.

L'emploi de la camera obscura est un autre moyen artificiel pour simuler une perspective avec son leurre visuel. Remontant à Aristote, interrogé par Léonard, ce procédé auquel Vermeer a pu recourir sera utilisé par les vedutistes vénitiens, Canaletto, Bellotto, Guardi.

#### L'illusionnisme au-delà des apparences.

Le réalisme prestigieux de Jan Van Eyck se complète de l'introduction du miroir dont Léonard explique « comment le miroir est le maître des peintres » (manuscrit 2038 BN f°24 verso). Simultanément plan et suggérant le relief, le miroir est le réceptacle du réel dont il capture l'image qui instrumentalise l'imaginaire. L'imitation bascule dans le trompe-l'œil pour une évasion dans le temps et l'espace. La glace est un éphémère lieu de passage et déclenche un mystère qui prendra fin avec l'enregistrement mécanique et définitif de la photographie. Les exemples sont nombreux : dans les Flandres avec Van Eyck (*Les Arnolfini*, National Gallery, Londres), Quentin Matsys (*Les Banquiers*, Louvre), puis Vermeer, et en Espagne Velasquez dont *Les Ménines* (1656 Prado, Madrid) inversent notre perception spatiale par la surenchère d'une triple vision, close dans le

En haut, à gauche : Hans Holbein le Jeune (1497-1543), *Les Ambassadeurs*, 1533, 207 x 209 cm. Au premier plan une anamorphose, se révélant être un crâne humain, telles les vanités de l'époque. National Gallery, Londres. Licence Creative Commons.

En haut (détail) et page de droite : Jan van Eyck (circa 1390 - 1441), *Les Époux Arnolfini*, 1434, huile sur bois, 82,2 x 60 cm. National Gallery, Londres. Licence Creative Commons.

format délimité du cadre. Dans ce tableau d'une complexité rigoureusement pensée, qui regarde qui ? Le couple royal entré dans l'atelier du peintre regarde l'Infante en train d'être peinte, tandis que nous-mêmes sommes rejetés hors de cet espace fictif.

Derrière cette pellicule de réalité, que croyons-nous voir ? En même temps qu'elle nous rend sensible une image, celle-ci ne nous masque-t-elle pas son essence véritable ? À savoir la Peinture. Si le tableau existe par ses lois, nul ne peut affirmer qu'au-delà de sa consistance visible, il ne soit doté d'un arrière-plan psychologique, spirituel et qu'il ouvre sur une « autre dimension ».

Le recours aux savants calculs pour des perspectives troublantes rendues plausibles par un métier où la pâte picturale contribue à suggérer la profondeur, reflet menteur de l'espace, est à la mesure d'un réalisme si prisé qu'il s'est perpétué pendant plusieurs siècles.

Et pourtant des peintres portaient en eux d'autres qualités plus secrètes qui font toute la différence entre l'habileté et l'incarnation. Ainsi la célébrité, provisoire, a-t-elle été accordée à Gérard Dou devant son maître Rembrandt, à Meissonier plutôt que Manet avant un renversement des valeurs. Une connaissance initiatique, une pensée éveillée, habitée par l'esprit, sauront franchir cette vitre du réalisme. Un réel attentif à saisir la beauté dans la richesse déroutante d'une nature touffue dont l'artiste nous transmet aussi l'illusionnisme.

Alors où est le vrai ? « La peinture muette parle sur le mur » observait dès le IV<sup>e</sup> siècle Grégoire de Nysse. Aussi réaliste qu'il souhaite être, l'artiste qui a planté son chevalet devant le motif et recourt à la transcription qu'il souhaite la plus exacte, la plus conforme à sa vision, transmettra une réalité parallèle, qui porte à égalité de son modèle sa vérité illusionniste parce qu'issue de la rencontre unique du peintre avec la toile, de la ligne, de la couleur, de la matière avec le sujet. Ainsi pourrait-on paraphraser Mallarmé : « vide tableau que sa blancheur défend ». ■





## L'ILLUSION ULTIME

Par **FRÉDÉRIC MITTERRAND**, membre de la section cinéma et audiovisuel

« Les ombres électriques », tel était le nom du cinéma, lorsqu'il est apparu en Chine, au temps où « Les Films Lumière » inventaient le travelling en juchant la caméra sur un tramway parcourant Pékin, la capitale impériale. Tout est déjà là : l'illusion de pouvoir commander aux variations du jour et de la nuit, celle du progrès apporté par l'usage d'une source d'énergie, nouvelle et mystérieuse et celle de se déplacer dans une ville immense et au milieu d'une foule asiatique, sans se déplacer de son fauteuil au balcon d'une salle des boulevards parisiens. On raconte que parmi les premiers spectateurs du *Train entrant en gare de la Ciotat* en 1895, certains prirent la fuite en croyant qu'il allait les écraser, un peu comme les petits congolais dans *Tintin* qui passent derrière l'écran pour voir « en vrai » les personnages qui s'agitaient sur la toile et s'en retournent, surpris et déçus, en se demandant où ils ont bien pu passer.

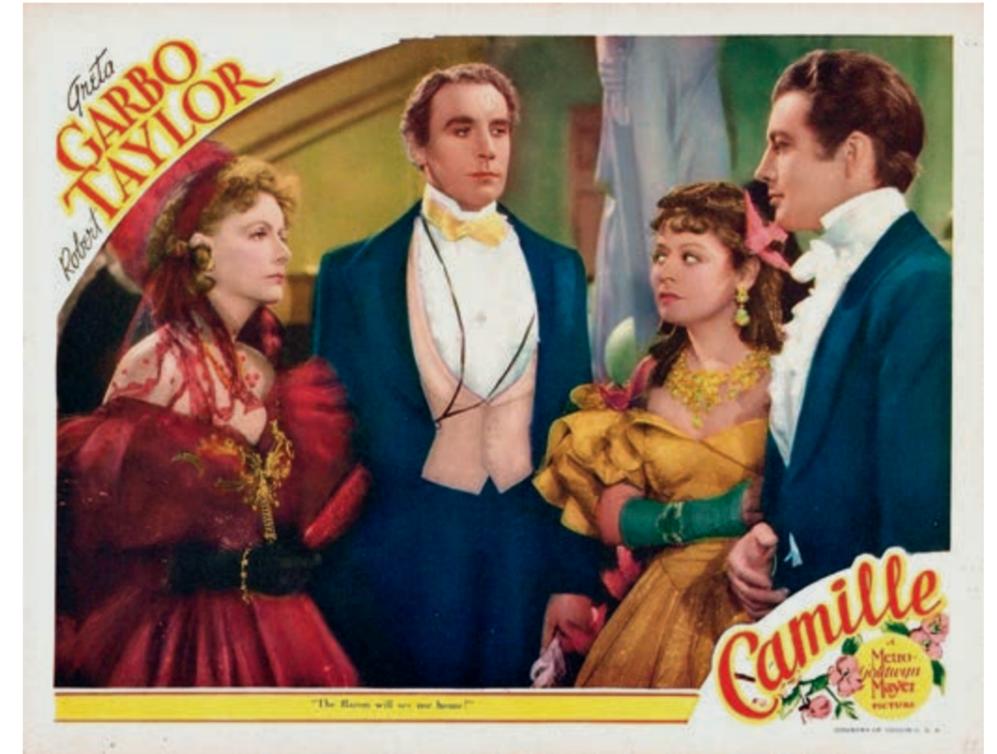
On regarde la peinture, on caresse la sculpture, on écoute la musique, on devine des maisons qui n'existent pas encore, avec le cinéma on participe. Tout art est un mensonge qui transfigure le réel et lui confère, même quand il est affreux, une beauté qui nous aide à vivre. Le cinéma n'échappe pas à la règle, il est l'expression la plus sophistiquée de ce mensonge qui nous rassemble dans une salle obscure pour partager nos émotions avec des inconnus comme avec des amis. Un mensonge si efficace que l'on a le sentiment de rejoindre ces inconnus même lorsqu'on se retrouve seul devant l'écran de son téléviseur. D'ailleurs on parle si souvent des films que l'on a vus avec ses proches, on lit tant d'articles et de livres à leur sujet, on confronte avec une telle ferveur les souvenirs que nous laissent les films, pour ne pas se sentir seuls...

Le mensonge du cinéma est peut-être le plus émouvant d'entre tous quand un mélo de Douglas Sirk nous fait pleurer, le plus délicieux quand Charlot nous fait rire, le plus angoissant dès que *Frankenstein* s'approche, le plus dangereux aussi quand Leni Riefenstahl met en scène le cauchemar mortifère du nazisme en lui donnant la superbe apparence de la grandeur et de la gloire. Toute l'histoire du cinéma et de la multitude infinie des films que l'on pourrait citer est l'histoire de ce mensonge.

C'est un mensonge particulièrement pervers parce que l'on y croit, dur comme fer, tout en sachant parfaitement que c'est quand même un mensonge. Qui n'a pas frémé aux suspens de ce délicieux sadique d'Hitchcock en se projetant vraiment dans l'intrigue d'un film qu'il nous raconte, sans oublier pour autant qu'elle est fausse ? Complètement fausse, on n'a jamais assassiné personne, on ne serrera jamais Grâce Kelly dans nos bras même si on a retenu tout de même qu'il y a des oiseaux dont il est peut-être plus sage de se méfier !

Au cinéma, nous sommes les otages volontaires de l'imagination de quelqu'un d'autre, les complices éphémères d'une histoire qui pourrait être la nôtre et qui ne l'est pourtant pas. On se voudrait Bruce Lee, Jean Gabin ou Fred Astaire avant de se retrouver dans le métro ou de s'échiner à comprendre la notice de sa machine à laver. Les retours de cinéma sont souvent tristes comme le disait si bien Fellini, avec cette atmosphère de rafle quand les spectateurs sortent de la salle et s'éparpillent dans la rue.

Le pire dans le mensonge du cinéma, c'est qu'il fonctionne en empruntant le chemin incompréhensible et secret de nos rêves



quand ils nous annoncent quelque chose et qu'on ne sait pas quoi. Il faut se reporter à l'extraordinaire *Écran démoniaque* de Lotte Eisner pour comprendre à quel point les films allemands des années vingt annonçaient Hitler. Goebbels était aussi un grand cinéphile. Et il y a tant d'autres exemples dont le merveilleux Marc Ferro faisait la matière de ses cours à la Sorbonne.

Les progrès inouïs des trucages ont encore augmenté la puissance du mensonge. On rigolait franchement devant *Le voyage dans la lune* de Méliès avec des dames en corset 1900 et des sélénites barbus. C'était d'ailleurs l'intention du magicien. On ne rigole plus du tout quand les extraterrestres de la guerre des étoiles se livrent à des combats fantastiques dans les espaces sidéraux infinis. Et si ça allait vraiment se passer comme ça ? Le premier bond en avant des trucages, ce fut l'invention du

Page de gauche : Georges Méliès (1861-1938), image extraite du *Voyage dans la lune* (1902), dans une version colorisée par ses ateliers, récemment restaurée. Lobster Foundation / Groupama - Fondation Gan pour le cinéma.

Ci-dessus : « The Baron will see me home », affiche promotionnelle du film *Camille* (Le roman de Marguerite Gauthier), 1936, réalisé par Georges Cukor, avec Greta Garbo et Robert Taylor.

À gauche : Les « bébés dinosaures » choyés par l'équipe des effets spéciaux sur le film *Jurassic World, le monde d'après*, 2022, réalisé par Colin Trevorrow. Photo Universal Pictures.

parlant. « Garbo Talks » et ce fut un séisme : la Divine venait nous susurrer à l'oreille sans descendre de son piédestal. Depuis, les ordinateurs ont complété le boulot en repoussant à l'infini les limites du trucage. Il y a encore forcément des dinosaures sur la terre puisque Steven Spielberg est à la recherche de « Jurassic Park ». Pas la peine d'aller les chercher au zoo, ils sont bien là, quelque part, tout près de nous, sur les écrans.

On a besoin de mensonges pour vivre et pour ne pas penser tout le temps à la mort inéluctable qui nous menace. Les mensonges se construisent sur des illusions et le cinéma c'est l'illusion ultime. ■

# VENISE ET L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE

Par **PIERRE ROSENBERG**, de l'Académie française

À la disparition de Louis XIV, les arts en France étaient en un triste état. Le Brun mort en 1690, Pierre Mignard disparu cinq ans plus tard, n'avaient pas eu de successeurs de grande envergure. Certes, il y avait eu, sous le règne du Roi Soleil, des épisodes vénitiens : la galerie des Glaces due en partie au savoir-faire des maîtres verriers vénitiens importés clandestinement d'Italie au risque de leur vie, les gondoles qui faisaient la joie des visiteurs des jardins de Versailles... Ils n'étaient plus qu'un souvenir. Vint Philippe d'Orléans (1674-1723), le Régent. Louis XV n'avait que cinq ans quand son oncle s'empara du pouvoir. La figure du duc d'Orléans est loin de faire l'unanimité parmi les historiens et son rôle politique demeure discuté. Si l'on s'accorde à voir en lui l'un des plus importants collectionneurs de son siècle – la dispersion de sa collection, sous la Révolution, est sans conteste une des pertes majeures de notre patrimoine –, si son goût pour les arts est assuré, si le choix d'Antoine Coypel (1661-1722) pour guider sa politique culturelle s'avéra excellent, l'on ignore à ce jour les raisons de ses choix vénitiens – si choix il y eut.

La grande heure de Venise paraissait passée.

À un seizième siècle triomphant qui avait vu s'opposer, à l'ombre du Titien, de Giorgione et de Giovanni Bellini, Véronèse – en 1664 Louis XIV avait reçu en don de la Sérénissime l'immense *Repas chez Simon* qui orne aujourd'hui le Salon d'Hercule à Versailles – et Tintoret, à un dix-septième siècle, aujourd'hui remis à l'honneur, à qui avait manqué une personnalité artistique exceptionnelle – chacune des grandes puissances européennes du siècle avait eu la sienne, Caravage et Bernin, Vélasquez, Rubens, Rembrandt et Poussin –, l'avenir paraissait sombre pour Venise. La cité des Doges était en déclin économique. Ses peintres, et ils étaient nombreux, ne pouvaient subsister qu'en exportant leurs tableaux ou en s'exportant eux-mêmes, en s'exportant vers l'Allemagne du Sud catholique, à Dresde et à Varsovie (Bellotto), en Espagne (les Tiepolo) ou en Angleterre (Canaletto) et, pour un bref moment, en France.

Quel fut, durant cet épisode heureux, le rôle exact du Régent ? Nous l'ignorons. S'il aimait collectionner la peinture vénitienne contemporaine, notamment Sebastiano Ricci (1659-1734), il n'est pas certain qu'il ait eu conscience de la place qu'occuperaient, dans l'histoire de la peinture française, les artistes vénitiens

de passage à Paris. Et c'est là qu'intervient l'Académie royale de peinture et de sculpture, l'ancêtre direct de l'actuelle Académie des beaux-arts du quai de Conti. Elle avait à sa tête Antoine Coypel, sa succursale romaine, l'Académie de France à Rome, serait bientôt dirigée par Nicolas Vleughels (1668-1737), vénétophile inconditionnel qui transféra son siège du Palais Capranica au Palais Mancini. Et c'est à ce moment que l'Académie royale de peinture et de sculpture reçut parmi ses membres deux artistes vénitiens de premier plan, de surcroît une femme peintre, en avance dans ce choix de plusieurs siècles.

Rosalba Carriera (1675-1757), la Rosalba, n'était plus de toute première jeunesse à son arrivée en France. Ce n'était pas non plus une beauté. Une caricature d'Anton Maria Zanetti (1679-1767), conservée à la Fondation Cini à Venise, nous la montre de face, étrangement chapeauté avec son visage grêlé de vérole – ce qui n'empêcha pas le Tout-Paris de tomber amoureux d'elle. Le Tout-Paris, le Paris des amateurs, des collectionneurs, mais également le Paris officiel, se jeta à ses pieds et voulut son portrait au pastel, une technique que l'on pratiquait certes de longue date en France, mais qu'elle avait su porter à sa perfection. Elle fit le *Portrait* du jeune Louis XV aujourd'hui à Dresde. La Rosalba était accompagnée par sa sœur et par son beau-frère le peintre Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741) sur qui nous reviendrons bientôt. Parmi ces amateurs, il y avait Pierre Crozat (1665-1740), l'un des hommes les plus riches de France, l'un des plus importants collectionneurs de dessins du siècle. Il revenait d'Italie et c'est lui qui, le 22 décembre 1719, invita la Rosalba à se rendre à Paris. Elle arriva en avril 1720 et fut logée, jusqu'à son départ en avril 1721, dans le somptueux hôtel Crozat de la rue de Richelieu. Le 26 octobre 1720, la Rosalba était agréée par l'Académie royale de peinture et de sculpture. Elle promettait l'envoi de son obligatoire morceau de réception, ce qu'elle fit dès son retour à Venise. Son pastel, au Louvre aujourd'hui, représente une *Jeune fille tenant une couronne de laurier*, en fait, comme elle l'écrit elle-même, une *Nymphe de la suite d'Apollon*. Le 10 octobre 1721, la Rosalba annonçait à Antoine Coypel l'expédition de l'œuvre à Paris. Elle lui écrivait en français : « J'envoie la pastelle à l'Académie [...] je crois faire tort à la bonté, que vous [Antoine Coypel] avez eu, de porter tous ces illustres à m'accorder l'honneur bien grand d'être parmi eux, si je ne me flattais ▶

Giovanni Antonio Pellegrini (1675-1741), *La Modestie présentant la Peinture à l'Académie*, 1733, huile sur toile, 99 x 82 cm, Musée du Louvre. RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi.

que vous leur persuaderez encore que j'ai fait tout mon possible pour leur témoigner ma reconnaissance [...] [le pastel] représente aussi une nymphe de la suite d'Apollon ». Le pastel était présenté à l'Académie le 31 janvier 1722, quelques jours après la mort d'Antoine Coypel le 7 janvier. L'abbé de Marouille dans le *Mercur de France* de février, Pierre Jean Mariette (1694-1774), autre éminent collectionneur de dessins et autre amoureux platonique de la Rosalba, s'en montrèrent enthousiastes. Un échange de lettres entre l'Académie et la Rosalba concernant l'accueil des académiciens, mais aussi le choix du cadre qui lui conviendrait, témoigne du grand intérêt que suscitait ce pastel, œuvre, rappelons-le, d'une femme. Maurice-Quentin de La Tour (1704-1788) en fit la copie, aujourd'hui conservée au musée de Saint-Quentin. Qui voudra en savoir plus et lire le détail de la correspondance entre la Rosalba et l'Académie se reportera à la notice de Xavier Salmon dans son catalogue des *Pastels du Louvre des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles* paru aux éditions Hazan en 2018.

La Rosalba était fort pieuse. Elle cachait au verso de ses œuvres, entre le châssis et la toile de protection de son pastel, de petites gravures, des images pieuses, sorte de porte-bonheurs. L'on a récemment découvert, au verso de son morceau de réception à l'Académie, l'une de ces images pieuses représentant en l'occurrence les Rois mages.

La Rosalba voyageait en compagnie de son beau-frère Giovanni Antonio Pellegrini. Il avait épousé Angela Carriera, la sœur de la pastelliste et fut à son tour agrégé par l'Académie royale de peinture et de sculpture le 31 décembre 1720. Il prit son temps pour faire parvenir à l'Académie son indispensable morceau de réception qui n'arriva à Paris qu'en 1733. Il choisit, pour cette œuvre peinte à l'huile aujourd'hui également au Louvre, un sujet qui ne pouvait que flatter les membres de l'Académie, *La Modestie présentant la Peinture à l'Académie*, en réalité *La Peinture et le Dessin faisant l'éducation de l'Amour*.

Mais la grande aventure de Pellegrini à Paris fut la réalisation, pour la Banque royale, du plafond de la galerie du Mississippi, à l'emplacement de l'actuelle Bibliothèque nationale de la rue de Richelieu. Ce fut John Law (1671-1729), l'illustre financier écossais, qui lui en passa commande en 1720, quelques mois avant la faillite du « système Law » et l'énorme scandale qu'elle suscita. Law s'exila et mourut à Venise en 1729. Le plafond qui avait pour sujet *La Félicité de la France* ou encore *l'Allégorie du commerce et du gouvernement* fut rapidement détruit pour des raisons sur lesquelles l'on s'est longtemps interrogé. Voulait-on oublier au plus vite le souvenir de la faillite qui avait ruiné bien des Français, bien des artistes dont, semble-t-il, Watteau ? Souhaitait-on, comme l'ambitieux François Lemoine (1688-



1737) s'y employait, tourner la page vénitienne ? Son plafond du Salon d'Hercule, *Le Triomphe d'Hercule*, ce Salon orné du tableau de Véronèse offert à Louis XIV par Venise, était en quelque sorte la réponse au plafond de Pellegrini dont effectivement on ne voulait pas garder le souvenir.

Les Académiciens, en recevant parmi eux la Rosalba et Pellegrini, ne semblaient pas avoir pris ombrage de la venue dans leur rang d'artistes étrangers. Nicolas de Largillière (1656-1746) et Hyacinthe Rigaud (1659-1743), des portraitistes comme l'était la Rosalba, les ont, croyons-nous, accueillis avec bienveillance, mais leur cadet d'une génération, François Lemoine, né en 1688,

En haut : Rosalba Giovanna Carriera (1675-1757), *Jeune fille tenant une couronne de laurier, nymphe de la suite d'Apollon*, 1721, pastel sur feuille de papier bleu marouflée sur toile, 62,9 x 56,3 cm, Musée du Louvre. RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado.

Page de droite : Jean-Antoine Watteau (1684-1721), *Pèlerinage à l'île de Cythère*, 1717, huile sur toile, 129 x 194 cm, Musée du Louvre. RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Stéphane Maréchal.

voyait les choses d'un autre œil. Lemoine avait pour ambition de prendre, pour la peinture française, la place qu'avait tenue un temps Venise et qu'occupait encore Rome, la Rome de Carlo Maratta et de ses nombreux élèves. Son plafond voulait relever le défi italien. Un défi gagné, mais en quelque sorte unique dans l'histoire de la peinture française du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Nous n'avons pas évoqué le nom de l'académicien qui connut et admira la Rosalba, un académicien qui domine la Régence et qui, mieux que François Lemoine, assura cette primauté française qu'avaient souhaitée Richelieu, Louis XIV et, en toute vraisemblance, le Régent. Je veux dire Antoine Watteau (1684-1721), académicien depuis 1717. Watteau et la Rosalba se virent au moins à trois reprises, le 21 août 1720, puis les 9 et 11 février 1721. Ils échangèrent leurs œuvres. Fit-elle son portrait ? L'identification des traits de Watteau dans trois pastels conservés respectivement à Francfort, à Trévise et en collection privée ne fait pas l'unanimité. Fit-il son portrait ? Rien n'est moins certain. L'identité du modèle des feuilles d'Amsterdam et de Washington n'a rien de sûr. Ce qui l'est en revanche c'est l'amour de Watteau pour Venise. Qu'il ait vu des tableaux vénitiens est certain. Qu'il ait voulu se rendre à Venise ne fait aucun doute. Qu'il ait copié des œuvres de ses artistes les plus glorieux, notamment celles de Véronèse, est avéré. En définitive, ce n'est pas François Lemoine avec son plafond du Salon d'Hercule à Versailles qui gagna la bataille, mais Watteau qui, avec son *Pèlerinage à l'île de Cythère*, remporta la victoire, celle de la première place de Paris.

Rosalba regagne Venise. Pellegrini quitte Paris pour l'Angleterre, Watteau meurt le 18 juillet 1721. En quelques années, la page du long règne de Louis XIV est tournée. ■



# DES POISSONS-AUTOMATES À L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1867

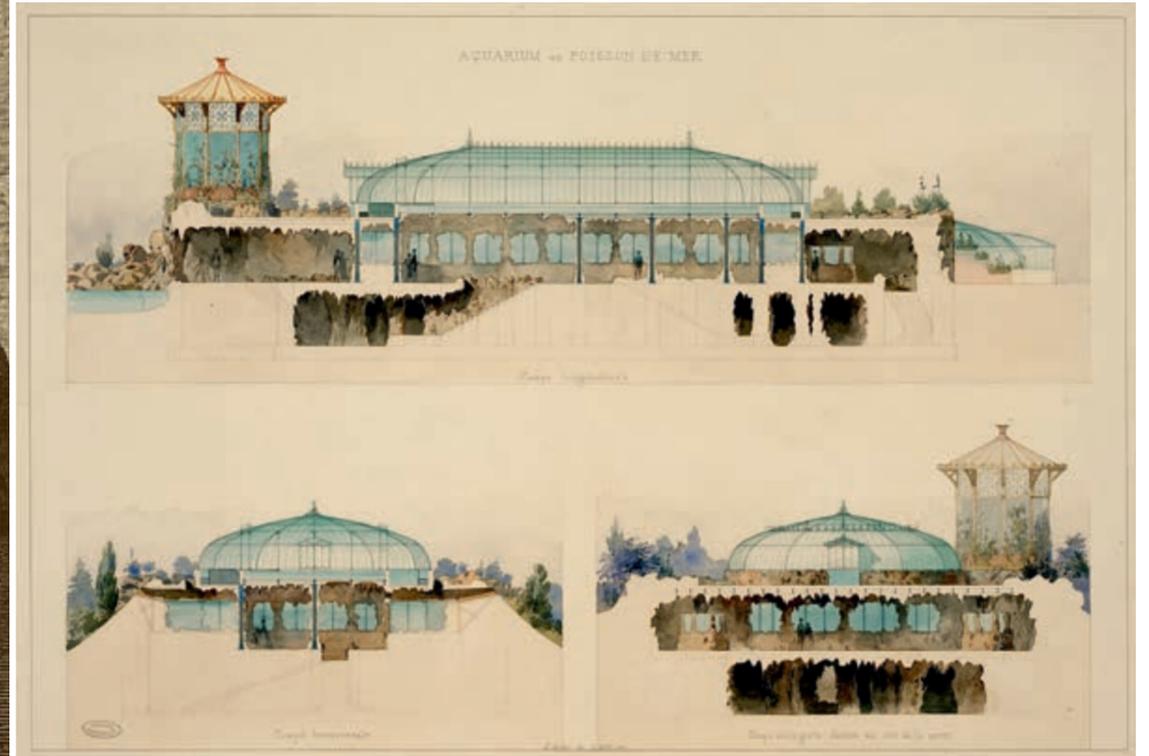
Par **GUILLAUME LE GALL**, professeur en histoire de l'art contemporain à l'université de Lorraine



L'Exposition universelle de 1867 à Paris présente deux aquariums, l'un d'eau douce, l'autre d'eau de mer. À cette époque, l'aquarium, récemment inventé, surprend par la révélation d'un monde dont la vision était restée jusqu'ici inaccessible. Au lieu de voir la nature consignée dans des bocaux, alignée, inerte, sur les étagères des musées, le visiteur de l'Exposition découvre une nature aquatique vivante, en mouvement. Placés dans des grottes artificielles, décorées des stalagmites et des stalactites réalisés à l'aide du mortier, ces deux aquariums doivent s'appréhender dans la continuité d'une histoire des grottes maniéristes du XVI<sup>e</sup> siècle. Tout comme les grottes maniéristes, celles de l'Exposition universelle réutilisent les formes de la nature (les grottes, les rochers, les stalactites et stalagmites) en mettant en scène leur formation telle une « théâtralisation de l'alchimie de la nature<sup>1</sup> ».

Mais le mouvement des poissons retenus derrière ces « cages de verre » n'est pas sans soulever des questions essentielles. Ne doit-il pas, par exemple, être comparé à la marche des rouages des machines exposées au même moment dans le même lieu ? La question est déterminante car le principe technique de ces grands aquariums publics repose en partie sur le mouvement continu de l'eau obtenu grâce à une machine mécanique, condition nécessaire à la survie des animaux. Le mouvement à l'aquarium n'est pas absolument naturel. En dépit d'une image idéalisée de la vie aquatique, le mouvement des poissons à l'aquarium se fonde sur un principe artificiel. Ainsi, les poissons ne sont-ils pas à l'image d'une nature et d'une vitalité qui ne doivent leur existence qu'à l'artifice d'une technique industrielle ? En d'autres termes, il ne peut y avoir de vie à l'aquarium sans l'entremise du mouvement des machines. Et c'est à l'art des automates qu'il s'agit de se référer pour comprendre les enjeux symboliques du mouvement à l'aquarium et comprendre en quoi les poissons peuvent apparaître comme l'image d'une nature vivante reliée à un mécanisme artificiel. Au fond, à l'Exposition, les poissons ne viennent-ils pas remplacer les automates qui peuplaient les grottes du XVI<sup>e</sup> siècle ? Ne faut-il pas examiner la présence des poissons en mouvement comme un vestige du goût pour ces êtres mécaniques qui s'animaient dans les grottes maniéristes, celles qui, précisément, constituent les modèles mêmes des cavités artificielles de l'Exposition universelle ?

Le mouvement des poissons à l'aquarium de l'Exposition universelle de 1867 apparaît aux yeux des observateurs comme relevant de « mystères nouveaux<sup>2</sup> ». L'aquarium tient du mystère car, en 1867, il est un artefact que l'on découvre depuis peu et qui produit une image inhabituelle : voir les profondeurs comme



devant une vue en coupe de l'océan. C'est le sens par exemple de l'impression laissée par l'aquarium marin de l'Exposition sur Henri de la Blanchère quand celui-ci aperçoit les poissons qui « jouent silencieusement comme des fantômes<sup>3</sup> ». Comme le relève Horst Bredekamp, dans *Machines et cabinets de curiosités*, devant les automates, l'on perçoit un « effet d'illusion produit par le mouvement autonome » qui s'apparente à « la puissance d'une apparition surnaturelle<sup>4</sup> ». À l'aquarium comme devant les automates, l'émerveillement de cette apparition est proportionnel à la dissimulation du principe mécanique. Dans son étude sur *Les grottes maniéristes*, Philippe Morel relève à propos des automates que « l'invisibilité de la puissance motrice est la condition de l'effet d'émerveillement produit par un artifice qui se mue en œuvre de nature et devient le reflet de la création divine<sup>5</sup> ».

Si la vie dans les aquariums dépend d'une machine, alors l'homme qui est à l'origine de ce dispositif pourrait bien être à l'image du Dieu mécanicien du monde. L'art des automates permet de penser la fonction symbolique des aquariums insérés dans ces grottes qui reprenaient l'image de ces « cavernes matricielles », où « s'effectuait l'élaboration des métaux comme dans un laboratoire souterrain naturel<sup>6</sup> ». Pris dans cette généalogie des spectacles d'une nature générée par l'homme, c'est-à-dire du mouvement des automates placés dans l'environnement des grottes matricielles, l'aquarium devient à son tour un laboratoire de l'histoire naturelle. Désormais l'homme endosse le rôle de mécanicien et créé de « petits océans en miniature » dans lequel les mouvements des animaux n'existent qu'en fonction de l'intelligence technique de l'homme et sont à la merci du mouvement mécanique de la machine.

Dix-sept ans après l'Exposition universelle de 1867, Joris-Karl Huysmans aura cette vision en imaginant effectivement des poissons-automates dans un aquarium. Dans le mur de son salon décoré comme un navire rappelant le Nautilus de Jules Verne, Jean des Esseintes transforme une fenêtre en aquarium : ce n'est qu'après avoir « manœuvré le jeu de tuyaux » qui permettait le remplissage d'eau pure du bac qu'il finissait par contempler « de merveilleux poissons mécaniques, montés comme des pièces d'horlogerie, qui passaient devant la vitre du sabord et s'accrochaient dans de fausses herbes<sup>7</sup> », comme on pouvait admirer les automates dans les grottes et les jardins de la renaissance. ■

1 - P. Morel, *Les grottes maniéristes en Italie au XVI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Macula, 1998, p. 37.

2 - A.-G. Bellin, *L'Exposition universelle : poème didactique en quinze chants*, Paris, Garnier frères, 1867, p. 388.

3 - H. de la Blanchère, « L'Aquarium d'eau de mer », *L'Exposition Universelle de 1867 illustrée*, 5 septembre 1867, Paris, E. Dentu, p. 82.

4 - H. Bredekamp, *Machines et cabinets de curiosité*, Paris, Diderot Éditeur, 1996, p. 8.

5 - P. Morel, *op. cit.*, p. 118. Dans son étude, Morel note p. 111 que « l'idée que ce sont les effets d'une chose cachée que l'on perçoit avec émerveillement sans en connaître, au moins dans un premier temps, la cause est bien évidemment fondamentale pour l'étude des automates ».

6 - *Ibidem.*, p. 70.

7 - J.-K. Huysmans, *À rebours* (1884), Paris, Au Sans Pareil, 1924, p. 21.

En haut : « Aquarium (intérieur) », planche extraite de François Ducuing, *L'Exposition universelle de 1867*, vol. 1. Photo Guillaume Le Gall.

À droite : Anonyme (F. Rioux ?), *Aquarium au poisson de mer : coupe longitudinale, coupe transversale, coupe de la grotte d'entrée côté serre*, planche aquarellée, 40 x 60 cm, 1867. Archives Nationales (France).

André Comte-Sponville<sup>1</sup> ne se fait pas d'illusion sur l'illusion car elle ne tient pas ses promesses et, chaque fois que l'on se fait des illusions sur le réel, il nous rappelle à l'ordre. Voilà pourquoi le philosophe préfère la désillusion « par amour de la vérité, première vertu pour un intellectuel ». Il en va de même pour l'image photographique dont la matérialité et le sens se sont souvent construits sur des illusions. Son pouvoir de vérité, mis en avant par François Arago pour appuyer la reconnaissance de la photographie au moment de sa divulgation en 1839, a été dans le même temps mis en doute par Hippolyte Bayard. Du mythe de la caverne aux descriptions de Thiphaine de la Roche en passant par la légende de la « jeune Corinthienne », l'homme a toujours cherché à fixer les « images-illusions » engendrées par la lumière et plus particulièrement celle de la « figure humaine ». Dans un de ses premiers ouvrages Susan Sontag<sup>2</sup> s'interrogera, comme Roland Barthes, sur la relation que les images entretiennent avec la réalité et sur la relation que l'homme entretient avec la photographie. « Une photo est à la fois une pseudo-présence et une marque de l'absence. » Une illusion pour ces peuples coupés des évolutions de la civilisation qui ne reconnaissent pas leur portrait photographique qu'ils décrivent comme un morceau de papier. Pourtant, pour défendre cette nouvelle invention, François Arago<sup>3</sup> n'hésita pas à mettre en avant la vérité de sa précision et sa rapidité, car selon Jules Janin, « c'est le soleil lui-même qui opère »...

Mais, dans le même temps le célèbre *Autoportrait en noyé*, réalisé par Hippolyte Bayard le 18 octobre 1840, vient affirmer le contraire. Il serait la première photographie revendicatrice destinée à l'Académie et au monde politico-scientifique. Ce que Camille Bonnefoi, dans un texte intitulé *Contre la photographie*, présente comme une guerre ontologique qui déchire la photographie depuis ses origines, bien avant son statut d'œuvre artistique. La mise en scène du suicide de son auteur montre que la photographie n'est pas qu'un simple outil d'enregistrement du réel, mais qu'elle peut être une image mensongère déniait la preuve photographique. Et comme son auteur n'est pas mort, la photographie est fautive. Elle ment et réclame à l'avance le fameux « ça a été » par le « quelqu'un a été ». Le texte écrit au dos du « noyé » vient affirmer qu'il serait illusoire de donner à l'image d'autres interprétations que celle qu'elle génère. Mais, par contrecoup, si cette photographie ouvre la voie aux illusions de la performance, elle authentifie surtout un auteur, donc un artiste. Toutefois, Hippolyte Bayard n'avait pas prévu que son « noyé » deviendrait à son tour illusion. Le temps a estompé



et quasi effacé la trace, condamnant l'image à l'invisibilité, enfermée dans une boîte noire conservée dans les réserves de la Société française de photographie.

Même l'ineffable image latente, encensée par Arago pour sa précision et sa vérité, était en elle-même porteuse d'illusion... Car si elle existait en puissance, ne faudra-t-il pas attendre un siècle et demi et la fin des années 1980 pour qu'une équipe du Cnrs<sup>4</sup>, aiguillonnée par les interrogations de Jean-Louis Marignier, découvre, sous radiolyse pulsée ou décomposition de la matière par des rayonnements ionisants, ce que l'on appelait vulgairement le « développement ». Des Illusions qui, des travaux de Gabriel Lippmann enregistrant à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle les interférences lumineuses, mèneront le hongrois Denis Gabor sur la route de l'holographie. La vraie, et non pas le « Pepper Ghost », aperçu récemment sur la scène politique française, illusion d'optique connue depuis le dix-neuvième siècle et utilisée dans les maisons hantées et dans les « tours de magie » des charlatans. Ou, encore, la persistance rétinienne et son illusion du mouvement, qui donnera naissance au cinéma et par analogie à la télévision avant que le numérique, l'informatique et bientôt le quantique viennent coder tout cela en le rendant invisible pour en renforcer encore l'illusion et la projeter en 3D.



# DES ILLUSIONS DE L'IMAGE PHOTOGRAPHIQUE

Par **BERNARD PERRINE**, correspondant de la section de photographie



Dans des allers et retours, transcourants s'illusionnant, on verra les doctrines de John Ruskin, adepte du daguerréotype, influencer le mouvement préraphaélite qui se crée en 1848, alors qu'à l'inverse, à la fin de ce même siècle, dans ce que l'histoire retiendra comme mouvement pictorialiste, la photographie aura recours aux procédés anciens floutés pour donner l'illusion de la peinture. Tout comme, beaucoup plus tard, l'hyperréalisme se voudra illusion de la photographie...

Dans un autre domaine, l'œuvre de Ruth Orkin<sup>5</sup>, venant de l'image-mouvement<sup>7</sup> et fascinée par le pouvoir heuristique du cinéma, se concentrera sur « l'illusion du temps ».

Mais nombre d'illusions viendront surtout de cette dualité de l'image décrite par Régis Durand : « une icône car elle contient le monde mais aussi un simulacre, car elle n'est qu'une surface plane chargée de figures. Et notre regard ? Un trop grand ami du leurre... » ▶

Avant ces futures mutations technologiques, les photographes ont nourri leur œuvre de cette illusion qui semble accompagner la photographie bien avant sa naissance. C'est ainsi que des artistes comme Jeff Wall, Éric Baudelaire, Luc Delaye et d'autres ont banni cette illusion de réalité et de vérité pour documenter leur époque à travers de savantes narrations construites car « la photographie me semblait prise au piège de sa propre nouveauté tandis que des arts plus anciens, le théâtre et la peinture, avaient su créer, par la force de l'illusion, des situations dans lesquelles le spectateur peut avoir la sensation de partager un espace très privé avec quelqu'un d'autre, sans y être »<sup>5</sup>. Peu avant, Jean-Luc Godard semblait faire le même constat avec son « ce n'est pas une image juste, c'est juste une image... ».

Page de gauche : Hippolyte Bayard (1801-1887), *Autoportrait en noyé*, 1840, procédé photographique de l'auteur. USC's Annenberg School for Communication.

Ci-dessus : Georges Rousse (né en 1947), installation au sein du Musée Opelvillen à Rüsselsheim, Allemagne, 2013. Photo Georges Rousse & VG Bild-Kunst, Bonn 2021, courtesy Galerie Springer Berlin. © Adagp 2023

1 - Philosophie, André Comte-Sponville, France Inter, 6 juillet 2022, 9h.

2 - Susan Sontag, *Sur la photographie* (1977), 1<sup>er</sup> chapitre « Dans la caverne de Platon ».

3 - Compte rendu de la séance du 19 août 1839 devant l'Académie des Sciences de Paris : « À l'inspection de plusieurs des tableaux qui ont passé sous vos yeux, chacun songera à l'immense parti qu'on aurait tiré, pendant l'expédition d'Égypte, d'un moyen si exact et si prompt [...]. Pour copier les millions et millions d'hieroglyphes qui couvrent, même à l'extérieur, les grands monuments de Thèbes, de Memphis, de Karnak, etc., il faudrait des vingtaines d'années et des légions de dessinateurs. Avec le Daguerreotype, un seul homme pourrait mener à bonne fin cet immense travail ».

4 - Jacqueline Belloni, *Le développement photographique et la chimie de l'argentique*, conférence, Institut de France, 15 décembre 2015.

5 - Jeff Wall, cité dans Jean-François Chevrier, *Essais et entretiens, 1984-2001 : Jeff Wall*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2001.

6 - Cité dans la présentation de l'exposition « Ruth Orkin *The illusion of time* » réalisée par Anne Morin au Kutxa Kultur Artgunea, San Sebastian (<https://www.kutxakulturartgunea.eus>).

7 - Gilles Deleuze, *Image - Mouvement*, 1983, Éditions de Minuit.

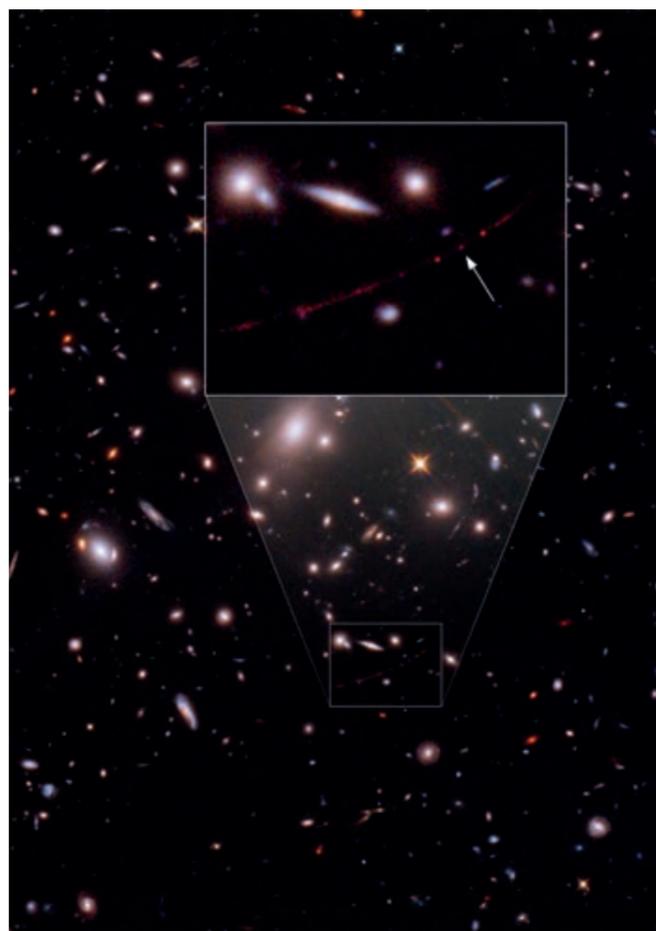
À droite : au sein de la galaxie Sunrise Arc, WHL0137-LS (ou Earendel) est, grâce au télescope Hubble, l'étoile la plus éloignée de notre Terre jamais détectée. NASA / Space Telescope Science Institute (STScI).

C'est ainsi que, comme le commente Barbara M. Henke, à travers l'illusion de ce qu'elle refuse d'appeler « autoportraits » (bien qu'elle en soit le modèle), « les images de Cindy Sherman mentent. Mais ce qu'elles montrent fait apparaître de manière ciblée, caricaturale ou avec une perversion exacerbée, ce qui existe et nous conditionne : projections stéréotypées de la sexualité, de la beauté, du pouvoir et de la violence qui servent d'outils d'éviction du réel sous forme de stratégies médiatiques et d'impostures aux seules fins d'imposer leur réalité revendiquée ».

Entre réalité et illusion, la frontière est ténue comme le montre une des dernières expositions de Valérie Belin *Modern Royals*<sup>8</sup> dans laquelle, à l'inverse des précédentes, ses modèles vivants ressemblent à des mannequins en celluloid. Ici, comme dans les séries où les mannequins donnaient l'illusion du vivant, cette pseudo-réalité des personnages induit une métaphore qui leur donne à la fois une certaine intemporalité entraînant un sentiment d'inquiétude et de malaise. Un malaise qui peut aussi venir de l'absence de frontière entre illusion et « réalité ». Aidée par les progrès de l'Intelligence artificielle (IA), la surface 2D peut en effet devenir 3D et, grâce à un apprentissage profond (GAN, pour Réseaux Adverses Génératifs), engendrer des visages, des portraits, plus vrais que nature, animés et pourvus de la parole.

Enfin, si tout au long de l'histoire de la photographie, nombre d'artistes ont essayé de faire œuvre avec de banales illusions d'optique, Georges Rousse a su, avec l'anamorphose, remettre en cause la perspective, cette invention de la Renaissance qui est une construction, donc une illusion d'optique qui, comme le disait Kasimir Malevitch, « renvoie à la planéité de la peinture ».

Dans son *Homo numericus*<sup>9</sup>, Daniel Cohen insiste sur l'illusion numérique. Non seulement celle qui vient sceller « la fin de dix mille ans d'histoire et le début d'une autre... », mais celle qui



réduira en illusions ces trillions d'images capturées chaque année et enregistrées sur des supports rendus éphémères par obsolescence. Peu importe, puisque cette nouvelle histoire aura pour socle des illusions visionnées à travers des casques, des lunettes ou projetées directement sur nos rétines. Des réalités, dites virtuelles ou augmentées, qui commencent à envahir nos expositions, à générer des outils, des matériels ou des productions qui alimenteront demain les marchés du métavers<sup>10</sup>. Jusqu'à la possible catastrophe ou un retour au réel et à ses illusions!

C'est toutefois le télescope Hubble qui cet été aura jeté le plus grand trouble dans cette notion d'illusion en nous restituant, 12,9 milliards d'années après son émission, la lumière de l'étoile WHL0137-LS baptisée Earendel<sup>11</sup> qui a explosé et disparu depuis déjà fort longtemps. Illusion d'une réalité ou réalité d'une illusion ? ■

8 - Valérie Belin Série *Modern Royals*, 2022, Galerie Nathalie Obaldia.

9 - Daniel Cohen, *Homo Numericus la « civilisation » qui vient*, Albin Michel août 2022.

10 - [www.vie-publique.fr/rapport/286878-mission-exploratoire-sur-les-metavers](http://www.vie-publique.fr/rapport/286878-mission-exploratoire-sur-les-metavers) et Observatoire des métavers, « 58% des Français pensent que ce sont les musées qui devraient prioritairement être présents dans le métavers » (sondage IFOP/Talan, janvier 2022).

11 - « Étoile du matin » ou « lumière montante » en vieil anglais.

## Travaux académiques



## Déplacement de la section de chorégraphie à Biarritz

**Les membres et correspondants de la section de chorégraphie de l'Académie des beaux-arts, ainsi que son secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard et sa présidente Astrid de la Forest, se sont déplacés à Biarritz les 7 et 8 septembre dans le cadre de la 32<sup>e</sup> édition du festival *Le Temps d'aimer la Danse*, à l'invitation de son directeur artistique, Thierry Malandain, académicien depuis 2019.** Photo Stéphane Bellocq.

**A**u programme, le 7 septembre au cinéma Le Royal, focus sur les femmes chorégraphes de l'Académie des beaux-arts. Deux films documentaires, *Elektro Mathematrix*, consacré à Blanca Li et réalisé par elle, et en avant-première, *Carolyn Carlson at work*, réalisé par Béatrice Camurat Jaud. Le 8 septembre, après une réunion de section décentralisée, tenue à huis-clos, une rencontre professionnelle de la section de chorégraphie avec les directeurs de ballets français, des centres chorégraphiques nationaux et ballets d'opéras était organisée dans la salle Garamitz du théâtre de la Gare du Midi, participant de la mission de réflexion et de conseil des pouvoirs publics en matière artistique et culturelle inscrite dans les statuts de l'Académie des beaux-arts. Elle fut suivie d'une rencontre publique avec les académiciens de la section de chorégraphie, cette séquence permettant de découvrir l'Académie des beaux-arts, son fonctionnement, son patrimoine et ses missions (soutien à la création artistique, attribution de prix, gestion de résidences d'artistes etc.) parfois méconnus. La soirée s'acheva avec la représentation de *Mythologies* (2022), chorégraphie d'Angelin Preljocaj, par le Ballet Preljocaj et le Ballet de l'Opéra National de Bordeaux. ■

En haut : Didier Deschamps, correspondant, Astrid de la Forest, présidente en 2021, le secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard, Carolyn Carlson et Thierry Malandain, membres de la section de chorégraphie.

Photo Stéphane Bellocq.

## Patrimoine



## La Villa Ephrussi de Rothschild

**À compter du 1er janvier 2023, l'Académie des beaux-arts reprend la gestion directe de la Villa Ephrussi de Rothschild (Saint-Jean-Cap-Ferrat), dont la direction a été confiée à Muriel Mayette-Holtz, de la section des membres libres de l'Académie, élue directrice de la Villa pour un mandat de cinq ans.**

**L'**Académie des beaux-arts, propriétaire du site, et la société Culturespaces, concessionnaire, ont mis fin d'un commun accord et de manière anticipée au contrat de délégation de service public qui les liait depuis 1992 pour la gestion de la Villa Ephrussi de Rothschild située à Saint-Jean-Cap-Ferrat (Alpes-Maritimes), propriété de l'Académie depuis 1934.



L'Académie a décidé de gérer directement la villa à compter du 1er janvier 2023, comme elle le fait pour le musée Marmottan Monet (Paris), la Maison et les jardins de Claude Monet (Giverny), la Bibliothèque et la Villa Marmottan (Boulogne-Billancourt), la Maison-atelier Lurçat (Paris) et la Villa Dufraine (Chars). Lors de sa séance plénière du 12 octobre, Muriel Mayette-Holtz, de la section des membres libres, a été élue pour un mandat de cinq ans. Sous sa direction, l'Académie des beaux-arts poursuivra ainsi les travaux de rénovation de cette magnifique villa. Elle aura aussi la charge d'imaginer, dès la saison prochaine, une programmation culturelle de haut niveau. ■

En haut : la façade de la Villa Ephrussi de Rothschild, à Saint-Jean-Cap-Ferrat (Alpes-Maritimes). Photo Victor Point / H&K.

Au centre : Muriel Mayette-Holtz, de la section des membres libres, nouvelle directrice de la Villa. Photo Juliette Agnel.



## Élections

Au cours de sa séance plénière du mercredi 23 novembre, l'Académie des beaux-arts a élu Hervé Di Rosa dans la section de peinture, au fauteuil précédemment occupé par Jean Cortot (1925-2018), ainsi que la photographe américaine Annie Leibovitz comme membre associé étranger au fauteuil précédemment occupé par l'architecte Ieoh Ming Pei (1917-2019).

Après l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs, Hervé Di Rosa expose à Paris, Amsterdam et New York. En 1981, il cofonde le mouvement de la Figuration libre, ainsi dénommé par l'artiste Ben. Sans revendiquer un style particulier, mais en développant un univers narratif bien à lui, peuplé de personnages récurrents, il pratique toutes les techniques de création : peinture, sculpture, bande-dessinée, tapisserie, estampe, fresque, laque, argent repoussé, céramique, dessin animé, images numériques... Auteur de nombreux livres d'art, concepteur de l'Art modeste, il fonde en 2000, à Sète, le Musée international des arts modestes (MIAM), où il expose de nombreux artistes du monde entier, questionnant les frontières de l'art contemporain. Depuis 1981, son œuvre, présente dans d'importantes collections publiques et privées, a fait l'objet de plus de 200 expositions personnelles. Il vit et travaille à Lisbonne (Portugal). Photo Victoire Di Rosa.

Annie Leibovitz a entrepris sa carrière de photoreporter pour le magazine *Rolling Stone* en 1970. Après 142 couvertures et des dizaines de reportages, elle s'est imposée comme une documentariste du paysage social en capturant les personnalités dans leur vie intime ou des moments historiques. En 1983, elle rejoint le nouveau *Vanity Fair* et collabore pour *Vogue* à partir de la fin des années 1980. Ses travaux ont été exposés par des musées et des galeries du monde entier, dont la *National Portrait Gallery* et la *Corcoran Gallery* de Washington, l'*International Center of Photography* de New York, le *Stedelijk Museum* d'Amsterdam, la Maison Européenne de la Photographie de Paris, la *National Portrait Gallery* de Londres, le Musée de l'Ermitage de Saint-Petersbourg et le *Pushkin State Museum of Fine Arts* de Moscou. Elle est auréate de nombreuses récompenses prestigieuses dont le Prix de Photographie de l'Académie des beaux-arts - William Klein. Photo Annie Leibovitz.

### Auditorium André et Liliane Bettencourt - Palais de l'Institut de France



## « Les concerts d'un fauteuil »

Michaël Levinas, fauteuil n° 3

Régis Campo et Thierry Escaich, fauteuils n° 7 et 8

Avec ces concerts organisés dans l'auditorium André et Liliane Bettencourt de l'Institut de France, le secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard a souhaité que l'Académie rende hommage aux compositeurs qui s'y sont succédés à travers un cycle de « Concerts d'un fauteuil », offrant une exploration de notre passionnant patrimoine musical.

Après François-Bernard Mâche pour le fauteuil n°5, Gilbert Amy pour le fauteuil n°4, Édith Canat de Chizy pour le fauteuil n°6 et Laurent Petitgirard pour le fauteuil n°1, le fauteuil n°3 occupé par Michaël Levinas a été mis à l'honneur le 18 mai 2022, et les fauteuils n°7 et 8 occupés par Régis Campo et par Thierry Escaich le 12 octobre dernier.

#### Concert du fauteuil n° 3

Programme : André-Ernest-Modeste Grétry - *Richard Cœur de Lion*, Ouverture ; Pierre-Alexandre Monsigny - *Le déserteur*, Acte III scène 4, air d'Alexis : « Il m'eût été si doux de t'embrasser » ; Charles-Simon Catel - *Les Bayadères*, Acte II, scène 5, air de Laméa : « Sans détourner les yeux » ; Ferdinando Paër - *Nocturne pour deux voix et piano* dédié à Mademoiselle Mars ; Gaspare Spontini - *La Vestale*, Acte III scène 5, air de Julia : « Toi que je laisse » ; Ambroise Thomas - *Psyché*, Acte I, n°4, air de Mercure : « Des Dieux, je suis le messager » ; *Le Caïd*, Acte I, n°3, récit et air du tambour-major ; Charles Lenepveu - *Velléda*, Acte IV, scène I, Divertissement ; Charles-Marie Widor - *Trois pièces pour hautbois et piano*, Élégie ; Henri Rabaud - Extraits du film *Le joueur d'échecs* de Raymond Bernard ; Paul Paray - *Symphonie d'archets* ; Raymond Gallois-Montbrun - *Sarabande et Finale pour trompette et piano* ; Jean-Louis Florentz - *Vocalise pour voix seule* ; Michaël Levinas - *Chemins égarés* (création mondiale).

Ces pièces étaient interprétées par l'ensemble L'itinéraire sous la direction d'Antonin Rey, avec Marianne Croux (soprano), Edwin Crossley-Mercer (baryton), Noé Nillni (trompette), Sylvain Devaux (hautbois), David Chevalier (piano) et le Trio Stimmung (Christophe Giovaninetti, Michaël Levinas, Raphaël Chrétien).

*Chemins égarés*, de Michaël Levinas, est un trio en deux mouvements, spécialement composé pour ce concert, grâce au mécénat de la Fondation Marc Ladreit de Lacharrière qui a souhaité y apporter son soutien à travers la commande d'une

œuvre originale. Il s'agit de lignes mélodiques écrites en torsades polyphoniques et grilles harmoniques instables traversées et comme secouées par des voies intérieures. L'écriture de trio, ses formes musicales parcourent la temporalité des échelles altérées et désorientées : des chemins égarés.

#### Concert des fauteuils n° 7 et 8

Programme : Olivier Messiaen - *Quatuor pour la fin du temps - Louange à l'Éternité de Jésus* ; Marius Constant - *Die Trennung, Quartettsatz pour quatuor à cordes* ; Charles Trenet - Évocation improvisée de chansons ; Jacques Taddéi - *Symphonie improvisée (1er mouvement) pour trio avec piano* (arrangement par Philippe Hattat) ; Charles Chaynes, *Comme un raga pour violon seul* ; Thierry Escaich, *Lettres mêlées pour violon, violoncelle et piano* ; Régis Campo, *Zoo Circus* (création mondiale)

Ces pièces étaient interprétées par l'Ensemble Ars Nova sous la direction de Régis Campo avec Pierre-Simon Chevry (flûte), Éric Lamberger (clarinette), Isabelle Cornélis (percussion), Michel Maurer (piano), Yoko Yamada (toy piano), Ambre Vuillermoz (accordéon), Marie Charvet (violon), Catherine Jacquet (violon), Odile Auboin (alto), Isabelle Veyrier (violoncelle), Tanguy Menez (contrebasse), et par le Trio Messiaen.

*Zoo Circus* pour ensemble (2021-2022) est une suite de 11 mouvements pour ensemble sur proposition du pianiste Bertrand Chamayou et commande du label Warner Classics. Illustration ludique de plusieurs animaux, cette œuvre rend hommage à de grands compositeurs du passé. Création mondiale dédiée au compositeur Vladimir Cosma.

En haut : sur la scène de l'Auditorium André et Liliane Bettencourt, les compositeurs Michaël Levinas (18 mai), Régis Campo et Thierry Escaich (12 octobre) ont rendu hommage à leur prédécesseurs.

À gauche, de haut en bas : la soprano Marianne Croux, Michaël Levinas et l'ensemble L'itinéraire sous la direction d'Antonin Rey, Thierry Escaich dans une évocation de Charles Trenet, Régis Campo dirigeant l'Ensemble Ars Nova dans l'exécution de la suite *Zoo Circus*.

Photos Juliette Agnel.



Ces concerts se prolongeront, en 2023 et 2024, par un cycle consacré aux compositeurs qui ont été élus associés étrangers. Brahms, Verdi et Chostakovitch seront à l'honneur, le mercredi 24 mai, avec l'Orchestre de Picardie, dirigé par Laurent Petitgirard et le violoncelle Henri Demarquette.



Palais de l'Institut de France

## Séance de rentrée des cinq académies

Tous les ans, les cinq académies qui composent l'Institut de France se réunissent sous la Coupole pour leur séance solennelle de rentrée. Cet événement est l'occasion pour l'Institut de réaffirmer ses valeurs et son rôle dans le perfectionnement et la diffusion des savoirs.

Les délégués des cinq académies y prononcent, à travers le prisme de leur spécialité, un discours sur un thème choisi collégalement. Ce 25 octobre 2022, la séance était présidée par Hélène Carrère d'Encausse, Président de l'Institut de France, secrétaire perpétuel de l'Académie française, et le thème en était : « Écritures ».

Le programme comprenait les communications « L'écriture diplomatique » par Jean-David Levitte, délégué de l'Académie des sciences morales et politiques ; « La géométrie des lettres de l'alphabet » par Étienne Ghys, délégué de l'Académie des sciences ; « De l'écriture aux Écritures : Alexandrie, entre culture classique et culture biblique » par Carlos Lévy, délégué de l'Académie des inscriptions et belles-lettres ; « Écritures contre le désarroi de notre temps » par Maurizio Serra, délégué de l'Académie française.

L'Académie des beaux-arts était représentée par Michaël Levinas, membre de la section de composition musicale, avec une communication intitulée : « L'amnésie des signes », dont voici un extrait :

« Mon expérience de l'écriture est bien antérieure à mon activité de musicien. J'ai vécu dès mon enfance au rythme fiévreux du travail de mon père, le philosophe Emmanuel Levinas. Dans sa proximité, j'entendais des journées entières, le bruit du crayon sur le papier qui exprimait la violence presque minérale d'un sculpteur qui s'empoigne avec la matière. J'ai compris très jeune que ce rythme quasi obsessionnel était celui de la pensée elle-même. Penser c'était écrire. Il ne faisait aucun doute que pour mon père, l'écriture, avec tout ce qu'elle comporte de phases d'élaboration, depuis les esquisses, les ratures, les accidents et les découvertes, accouchait de la pensée.



*d'un père qui venait inspecter les feuilles de composition souvent ramenées sur la partition à un seul signe. J'entendais alors une voix impérieuse exhortant : écris ! J'ai donc très jeune associé la question de l'écriture à celle du signe, de la lettre et de son déchiffrement [...]*

*J'appartiens à une génération qui a toujours ressenti la nécessité d'un combat entre la quête d'un monde sonore inouï, et sa formalisation dans l'écriture. Ce combat, je le mène encore. Dans beaucoup de mes compositions, le timbre aspire à devenir musique en se caractérisant instrumentalement. Étant interprète moi-même, mon expérience de l'écriture musicale me conduit à dire que dans le signe, doit aussi résider le geste de l'interprète. » ■*

En haut, à gauche : Michaël Levinas, membre de la section de composition musicale pendant sa communication. À la tribune, le chancelier de l'Institut de France, Xavier Darcos, Hélène Carrère d'Encausse, secrétaire perpétuelle de l'Académie française et présidente de l'Institut en 2022, et Nicolas Grimal, secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

En haut : Carlos Lévy, délégué de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, Jean-David Levitte, délégué de l'Académie des sciences morales et politiques, Hélène Carrère d'Encausse, Étienne Ghys, délégué de l'Académie des sciences Maurizio Serra, délégué de l'Académie française, Michaël Levinas, délégué de l'Académie des beaux-arts, Xavier Darcos et Nicolas Grimal.

Au centre : sous la coupole du Palais de l'Institut de France.

Photos H&K - Victor Point.

*Ce fut pour moi l'acte fondateur de mon rapport à la composition, à l'improvisation et à l'interprétation. Il me reste à jamais en mémoire le souvenir de jeunesse du regard*



Palais de l'Institut de France

## Les Rencontres de l'Académie III et IV

À l'occasion de son année de présidence à l'Académie des beaux-arts en 2022, Astrid de la Forest a souhaité initier un cycle de rencontres autour de personnalités du monde de l'art et de la culture. Ce rendez-vous régulier est conçu comme un espace de débat ouvert à un large public.

« Architecture, climat et paysage : le climat change... comment changer nos villes ? », tel est le thème de la rencontre qui s'est tenue sous la Coupole du Palais de l'Institut de France, le 22 juin dernier.

L'indispensable prévention des risques climatiques nous impose des mutations profondes dans l'acte de construire et d'aménager nos paysages urbains. Plus que jamais il s'agit de penser, d'inventer des méthodes d'action entre rêves et pragmatisme. Le temps d'un débat, avec clairvoyance mais sans catastrophisme, furent envisagées quelques solutions qui pourraient façonner notre monde futur.

Le débat, animé par Philippe Trétiack, architecte-urbaniste, journaliste, écrivain et correspondant de l'Académie des beaux-arts, réunissait Anne Démians, architecte-urbaniste, membre de l'Académie des beaux-arts, Éric Daniel-Lacombe, architecte-urbaniste, Bas Smets, paysagiste et Magali Reghezza-Zitt, géographe.

En haut : le 23 novembre dernier, la Coupole du Palais de l'Institut de France accueillait la quatrième des Rencontres de l'Académie, « Au-delà des contraintes liées au photojournalisme : est-il encore possible de témoigner ? ». Dimitri Beck et Sebastião Salgado étaient entourés des participants et du public.

Au centre : le 22 juin, lors des Rencontres « Architecture, climat et paysage : le climat change... comment changer nos villes ? ». Bas Smet, Anne Démians, et Astrid de la Forest, présidente de l'Académie en 2022, à l'initiative de ces Rencontres, avec, à ses côtés, l'architecte Marc Barani, membre de l'Académie des beaux-arts.

Photos Juliette Agnel.



Le mercredi 23 novembre, sous la Coupole du Palais de l'Institut de France, avait lieu la quatrième rencontre : « Au-delà des contraintes liées au photojournalisme : est-il encore possible de témoigner ? ».

« Les journalistes apparaissent aujourd'hui comme des « touristes du désastre », bondissant de-ci de-là pour observer la planète. Telle n'a jamais été mon idée du métier : je crois que le travail du photo-reporter doit se concevoir encore et encore sur les lieux afin de porter un témoignage dans la durée... », Stanley Greene. Dimitri Beck, directeur de la photographie de Polka, magazine, galerie et Factory, a animé le débat en présence de Raymond Depardon, photographe et réalisateur (en visioconférence), Benedicte Kurzen, photojournaliste (en visioconférence), Pascal Maitre, photographe, lauréat 2020 du Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière - Académie des beaux-arts, et Sebastião Salgado, photographe, membre de l'Académie des beaux-arts. Les riches échanges ont permis d'évoquer l'évolution du photojournalisme, à la fois témoin de l'Histoire, mémoire du temps et lanceur d'alerte. Ont été exposées aussi les difficultés rencontrées par les photojournalistes pour exercer leur profession. ■

## Hommages



Michel David-Weill

Michel David-Weill est décédé le 16 juin 2022 à New-York. Il avait été élu en 1982 dans la section des membres libres au fauteuil précédemment occupé par Bernard Gavoty.

Photo Brigitte Eymann.

Né le 23 novembre 1932 à Paris Michel David-Weill s'inscrit dans une lignée familiale de la haute finance dont le père Pierre David-Weill, auquel il succèdera comme Président directeur général de la banque Lazard de 1975 à 2001, l'avait précédé dans la section des membres libres. Homme de culture, passionné d'art selon une tradition entretenue depuis son grand-père David, son père Pierre, dont les prénoms sont associés au sien, Michel, baptisent une salle du département des objets d'art au musée du Louvre, où est réuni une partie du mobilier de Mesdames à Bellevue. Engagé avec discrétion avec des donations qui témoignent de ses connaissances et d'un goût affirmé avec une haute idée que « le beau est nécessaire », son nom est attaché à quelques-uns des chefs d'œuvre qui enrichissent un musée dont la mission est d'apprendre, de partager les beautés de l'art. Son nom est inséparable de prestigieuses acquisitions par le Louvre qui doit à sa générosité entre autres chefs d'œuvre le *Taureau blanc* de Fragonard, *La marquise de Santa Cruz* de Goya, des œuvres du Moyen Age qui requerraient toute son attention avec le classicisme français, de Poussin à Ingres. Récemment il participa à l'acquisition du *Songe de saint Joseph* du Maître de l'Observance destiné au Louvre. Aucune surprise donc à voir Michel David-Weill présider le Conseil artistique de la Réunion des musées nationaux à partir de 1988 et être Président du Conseil supérieur du mécénat culturel de 1984 à 1989, membre du conseil de la Société des amis du Louvre, du conseil d'administration de la Cité des arts, ainsi que membre de la Morgan Library et du Metropolitan Museum Council (New-York). Il a poursuivi l'engagement de son père Pierre en soutenant très activement le Prix de dessin créé par ce dernier en 1971. Ses prêts réguliers aux expositions du Louvre et d'autres musées témoignaient de la générosité d'un humaniste passionné. ■ L.H.



Antoine Poncet

Antoine Poncet est décédé le 13 août 2022 à Châtillon. Il avait été élu en 1993 à l'Académie des beaux-arts dans la section de sculpture au fauteuil précédemment occupé par Louis Leygue. Il en a été le président en 2009. Photo Yann Arthus-Bertrand.

Né en 1928 à Paris, dans une famille d'artistes qui comptent les peintres Maurice Denis son grand-père maternel, membre de l'Académie des beaux-arts, et Marcel Poncet son père qui l'initie au vitrail et à la mosaïque. C'est en Suisse où sa famille s'est installée qu'il découvre la sculpture dans l'atelier de Germaine Richier à Zurich. Revenu en France en 1947 il s'installe dans l'atelier de Bourdelle. Il poursuit sa formation dans l'atelier de Zadkine à la Grande Chaumière, fréquente Brancusi avant de devenir l'assistant et le praticien de Jean Arp jusqu'en 1955. Il représente la Suisse à la Biennale de Venise de 1956. Acquis à l'abstraction il y décèle un pouvoir poétique dans un dialogue avec la matière, et plus particulièrement le marbre qu'il travaille à Pietrasanta et à Carrare pendant plus de vingt-cinq ans. Une première exposition personnelle en 1959 chez Iris Clert, suivie par celle consacrée à la collection Nathan Cummings à Paris au Palais Galliera en 1969 à laquelle il participe (ce célèbre collectionneur lui ouvrira le marché américain en l'exposant à New York entre 1973 et 1980). Des commandes publiques répondent à son souci d'intégration dans l'espace urbain. Prix Henry Moore en 1983. Président du salon de Mai de 1998 à 2001. Une rétrospective est organisée par la Fondation Coubertin à Saint-Rémy-les-Chevreuse en 2009. Ses sculptures sont visibles en France, en Chine, au Japon et en Suisse chez son confrère Leonard Gianadda à Martigny où a été installée récemment une de ses dernières œuvres. ■ L.H.

## Conférences de l'Institut



## Composer un opéra aujourd'hui

Dans le cadre des « Conférences de l'Institut » qui ont lieu dans l'Auditorium Liliane et André Bettencourt, l'Académie des beaux-arts présente, jusqu'au 13 février 2023, un cycle de conférences consacré à la composition d'opéra et la place des œuvres lyriques dans le paysage musical contemporain. Huit compositeurs, dont cinq membres l'Académie des beaux-arts, détaillent leurs diverses expériences. Les conférences, d'une durée d'une heure, seront émaillées d'extraits vidéo et suivies d'un échange avec le public.

Après Laurent Petitgirard (3 octobre), Thierry Escaich (17 octobre), et Philippe Hersant (7 novembre), sont invités : Régis Campo, lundi 28 novembre, 16h00 ; Michaël Levinas, lundi 12 décembre, 16h00 ; Bruno Mantovani, lundi 16 janvier, 16h00 ; Kajia Saarioho, lundi 30 janvier, 16h00 ; Pascal Dusapin, lundi 13 février, 16h00. ■ Photo iStock.



Entrée libre, réservations : [www.institutdefrance.fr/actualites-agenda/#conferences](http://www.institutdefrance.fr/actualites-agenda/#conferences)

## Exposition

« Monet - Mitchell »  
Fondation Louis Vuitton, Paris

Organisées dans le cadre d'un partenariat scientifique avec le musée Marmottan Monet, l'exposition « Monet - Mitchell » met en scène un dialogue inédit entre les œuvres de deux artistes exceptionnels, Claude Monet (1840-1926) et Joan Mitchell (1925-1992), qui marquèrent de leur empreinte non seulement leur époque mais des générations de peintres.

L'exposition « Monet - Mitchell » donne à voir leurs perceptions singulières face à un même paysage composé, souvent exprimées dans des formats particulièrement immersifs. Pour le dernier Monet, celui des *Nymphéas*, il s'agit de la restitution de motifs longuement observés devant les nymphéas de Giverny ; pour Joan Mitchell, dans l'atelier de La Tour, à Vétheuil, elle explore la transposition, à travers le filtre de la mémoire, de « feelings » – ces perceptions restées vives par-delà l'espace et le temps. À travers une soixantaine d'œuvres emblématiques des deux artistes, l'exposition offre au public un parcours enchanteur et sensible, scandé par de remarquables correspondances visuelles et thématiques. ■

Commissariat général de l'exposition : Suzanne Pagé, Directrice artistique de la Fondation Louis Vuitton, Paris  
Co-commissaires : Marianne Mathieu, directrice scientifique du Musée Marmottan Monet, et Angeline Scherf, conservatrice à la Fondation Louis Vuitton

Jusqu'au 27 février 2023  
Fondation Louis Vuitton, Paris

En haut : Joan Mitchell (1925-1992), *No Room at the End* (détail), 1977. The Estate of Joan Mitchell. Photo Primae / David Bordes.

Claude Monet (1840-1926), *Nymphéas, reflets de saule* (détail), 1916-1919. Musée Marmottan Monet, Paris.

# L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

## Bureau 2022

Secrétaire perpétuel : Laurent Petitgirard  
Présidente : Astrid de La Forest  
Vice-président : Michaël Levinas

## Membres

### Section I - Peinture

Yves Millecamps • 2001  
Philippe Garel • 2015  
Jean-Marc Bustamante • 2017  
Gérard Garouste • 2017  
Fabrice Hyber • 2018  
Ernest Pignon-Ernest • 2021  
Hervé Di Rosa • 2022

### Section II - Sculpture

Claude Abeille • 1992  
Brigitte Terziev • 2007  
Pierre-Édouard • 2008  
Jean Anguera • 2013  
Jean-Michel Othoniel • 2018  
Anne Poirier • 2021

### Section III - Architecture

Jacques Rougerie • 2008  
Aymeric Zublena • 2008  
Alain Charles Perrot • 2013  
Dominique Perrault • 2015  
Jean-Michel Wilmotte • 2015  
Marc Barani • 2018  
Bernard Desmoulin • 2018  
Pierre-Antoine Gatier • 2019  
Anne Démians • 2021

### Section IV - Gravure et dessin

Érik Desmazières • 2008  
Astrid de La Forest • 2016  
Pierre Collin • 2018  
Catherine Meurisse • 2020

### Section V - Composition musicale

Laurent Petitgirard • 2000  
François-Bernard Mâche • 2002  
Édith Canat de Chizy • 2005  
Michaël Levinas • 2009  
Gilbert Amy • 2013  
Thierry Escaich • 2013  
Bruno Mantovani • 2017  
Régis Campo • 2017

### Section VI - Membres libres

Henri Loyrette • 1997  
François-Bernard Michel • 2000  
Hugues R. Gall • 2002  
Marc Ladreit de Lacharrière • 2005  
William Christie • 2008  
Patrick de Carolis • 2010  
Muriel Mayette-Holtz • 2017  
Adrien Goetz • 2017

### Section VII - Cinéma et audiovisuel

Roman Polanski • 1998  
Régis Wargnier • 2007  
Jean-Jacques Annaud • 2007  
Coline Serreau • 2018  
Frédéric Mitterrand • 2019

### Section VIII - Photographie

Yann Arthus-Bertrand • 2006  
Jean Gaumy • 2016  
Sebastião Salgado • 2016  
Dominique Issermann • 2021

### Section IX - Chorégraphie

Thierry Malandain • 2019  
Blanca Li • 2019  
Angelin Preljocaj • 2019  
Carolyn Carlson • 2020

### Associés étrangers

S.M.I. Farah Pahlavi • 1974  
Leonard Gianadda • 2001  
Seiji Ozawa • 2001  
Woody Allen • 2004  
SA Karim Aga Khan IV • 2007  
SA Sheikha Mozah • 2007  
Sir Norman Foster • 2007  
Antonio López García • 2012  
Philippe de Montebello • 2012  
Jiří Kylián • 2018  
Georg Baselitz • 2019  
William Kentridge • 2021  
Giuseppe Penone • (2022)  
Kaija Saariaho • (2022)  
Annie Leibovitz • (2022)

Page 1 et ci-contre : M.C. Escher  
(1898-1972), *Möbius strip II* (fourmis  
rouges), 1963, gravure sur bois,  
45,3 x 20,5 cm. Boston Public Library,  
John D. Merriam Collection.



Retrouvez toute l'actualité de l'Académie des beaux-arts  
sur internet : [www.academiedesbeauxarts.fr](http://www.academiedesbeauxarts.fr)



Facebook

« [academiebeauxarts](https://www.facebook.com/academiebeauxarts) »



Twitter

« [AcadBeauxarts](https://twitter.com/AcadBeauxarts) »



Instagram

« [academiebeauxarts](https://www.instagram.com/academiebeauxarts) »

Retrouvez la *Lettre de l'Académie des beaux-arts*, et les précédents numéros, en téléchargement à  
l'adresse internet : <https://www.academiedesbeauxarts.fr/travaux-academiques>, catégorie « La Lettre  
de l'Académie »

Directeur de la publication : Laurent Petitgirard | Comité de rédaction : déléguée, Lydia Harambourg  
Membres : Gérard Garouste, Brigitte Terziev, Claude Abeille, Antoine Poncet, Aymeric Zublena, Pierre-  
Antoine Gatier, Bernard Desmoulin, Érik Desmazières, François-Bernard Mâche, Régis Campo, Thierry  
Escaich, François-Bernard Michel, Muriel Mayette-Holtz, Jean Gaumy, Blanca Li, Didier Bernheim,  
Claude-Jean Darmon, Bernard Perrine, Jean-Luc Monterosso, Robert Werner | Conception générale,  
rédaction et coordination : Nadine Eghels | Traduction : Liz Carey-Libbrecht | Conception graphique,  
réalisation : Claude-Matthieu Pezon | Impression : Imprimerie Chauveau Indica • ISSN 1265-3810

L'Académie des beaux-arts est l'une des cinq académies qui constituent l'Institut de France avec  
l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et belles-lettres, l'Académie des sciences et l'Académie  
des sciences morales et politiques. [www.institut-de-france.fr](http://www.institut-de-france.fr)

Académie des beaux-arts | 23, quai de Conti 75006 Paris | +33 1 44 41 43 20