

## CALENDRIER DES ACADÉMICIENS

### Arnaud d'Hauterives

Rétrospective de son œuvre au Daegu Culture & Art Center (Corée du Sud), juin-juillet 2005.

### Maurice Béjart

Représentations du Béjart Ballet Lausanne à Lyon, Montpellier, Toulouse et Narbonne, puis à Venise en mars et avril.

10 représentations au Palais des sports de la Porte de Versailles, à Paris, en mai et juin

### Pierre Cardin

Exposition *Evolution, meubles sculptures, 1970-2005* au Concept 2 à Saint-Ouen (93), jusqu'au 21 juin.

### Chu Teh-Chun

Exposition, à la maison Elsa Triolet - Louis Aragon, à Saint-Arnoult-en-Yvelines (78), jusqu'au 15 mai.

### Jean Cortot

Exposition *Autoportraits*, au Temple de Chauray (79), du 30 avril au 30 mai.

Exposition *Dante & Cie*, livres, tableaux et sculptures de Jean Cortot et de Gérard Garouste, à la Bibliothèque Aragon à Choisy-le-Roi (91), du 12 mai au 30 juin.

### Jean-Marie Granier

Gravures récentes à la Galerie Wildenstein à Tokyo, en avril.  
Exposition *Tauromachies*, dessins et gravures de 1950 à 2000, au Musée de Nîmes, en mai.  
22 gravures récentes au burin, invité d'honneur au Salon "Réalités nouvelles", en juin.

### François-Bernard Mâche

Concert monographique à la maison de la Culture de Nanterre, le 27 mai.  
Parution chez Universal d'un CD monographique enregistré par les Percussions de Strasbourg.  
*Medusa*, œuvre pour piano, création à Clermont-Ferrand, les 11, 12 juin.

### Marcel Marceau

Spectacle de pantomimes en tournée en Espagne, du 28 au 30 juin.

### Yves Millecamps

Exposition collective *Collections en noir et blanc et en couleurs*, au Musée départemental de la Tapiserie à Aubusson, jusqu'au 15 mai.  
Participe au Salon de Mai, à l'Espace Commines à Paris, du 26 mai au 5 juin.

### Guy de Rougemont

Exposition *Œuvres récentes*, à la chapelle des Capucins à Aigues-Mortes jusqu'au 24 avril et à la galerie Pascal Gabert à Paris, du 12 mai au 25 juin.

### Pierre-Yves Trémois

Exposition *40 visages et le cabinet érotique*, peintures et dessins, à l'espace Châtelet-Victoria à Paris, jusqu'au 14 mai.

# L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud d'HAUTERIVES

BUREAU 2005

Président : Jean PRODRONIDÈS

Vice-Président : François-Bernard MICHEL

## SECTION I - PEINTURE

Georges MATHIEU • 1975  
Arnaud d'HAUTERIVES • 1984  
Pierre CARRON • 1990  
Guy de ROUGEMONT • 1997  
CHU TEH-CHUN • 1997  
Yves MILLECAMPS • 2001  
Jean CORTOT • 2001  
ZAO WOU-KI • 2002

## SECTION II - SCULPTURE

Jean CARDOT • 1983  
Albert FÉRAUD • 1989  
Gérard LANVIN • 1990  
François STAHLY • 1992  
Claude ABEILLE • 1992  
Antoine PONCET • 1993  
Eugène DODEIGNE • 1999

## Section III - ARCHITECTURE

Marc SALTET • 1972  
Christian LANGLOIS • 1977  
Roger TAILLIBERT • 1983  
Paul ANDREU • 1996  
Michel FOLLIASSON • 1998  
Yves BOIRET • 2002

## SECTION IV - GRAVURE

Pierre-Yves TRÉMOIS • 1978  
Jean-Marie GRANIER • 1991  
René QUILLIVIC • 1994

## SECTION V - COMPOSITION MUSICALE

Serge NIGG • 1989  
Jean PRODRONIDÈS • 1990  
Laurent PETITGIRARD • 2000  
Jacques TADDEI • 2001  
François-Bernard MÂCHE • 2002  
Edith CANAT de CHIZY • 2005

## SECTION VI - MEMBRES LIBRES

Pierre DEHAYE • 1975  
Michel DAVID-WEILL • 1982  
André BETTENCOURT • 1988  
Marcel MARCEAU • 1991  
Pierre CARDIN • 1992  
Maurice BÉJART • 1994  
Henri LOYRETTE • 1997  
François-Bernard MICHEL • 2000  
Hugues R. GALL • 2002  
Marc LADREIT de LACHARRIÈRE • 2005

## SECTION VII CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL

Pierre SCHENDCERFFER • 1988  
Gérard OURY • 1998  
Roman POLANSKI • 1998  
Jeanne MOREAU • 2000  
Francis GIROD • 2002

## ASSOCIÉS ÉTRANGERS

S.M.I. Farah PAHLAVI • 1974  
Andrew WYETH • 1976  
leoh Ming PEI • 1983  
Kenzo TANGE • 1983  
Philippe ROBERTS-JONES • 1986  
Mstislav ROSTROPOVITCH • 1987  
Ilias LALAOUNIS • 1990  
Andrzej WAJDA • 1994  
Antoni TAPIÉS • 1994  
György LIGETI • 1998  
Leonardo CREMONINI • 2001  
Leonard GIANADDA • 2001  
Seiji OZAWA • 2001  
William CHATTAWAY • 2004  
Seiichiro UJIE • 2004  
Woody ALLEN • 2004

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

*Lettre de*  
l'ACADEMIE *des*  
BEAUX-ARTS

INSTITUT



DE FRANCE

*L'Homme,  
de l'anatomie  
aux arts  
plastiques*

numéro 40 printemps 2005

# Lettre de l'ACADEMIE des BEAUX-ARTS



## Editorial

Depuis le Moyen âge, anatomie et arts plastiques entretiennent des rapports étroits, tissés de fascination et d'inspiration. Des dessins de Léonard de Vinci aux mises en jeu du corps dans l'art contemporain, de la leçon d'anatomie de Vésale aux images numériques aujourd'hui accessibles grâce aux progrès de l'informatique médicale, c'est tout un champ de création et d'investigation qui ne cesse d'évoluer, aux confins de la médecine et des Beaux-Arts.

François-Bernard Michel, Professeur de Médecine et membre libre de l'Académie des Beaux-Arts, se situe précisément à ce croisement singulier. Une exploration passionnante, où l'art et la science se rencontrent, se heurtent, s'épousent.

Dans ce numéro également, des communications diverses qui nous ramènent à nos préoccupations artistiques, avec Jean Tulard qui s'interroge sur les exigences de vérité posées par les films historiques et la manière d'y satisfaire, et Pierre Schœndœrffer qui lui répond ; avec Bruno Foucart à la recherche d'une "solution française" dans la création artistique de l'entre-deux guerres ; avec Mario Bois qui nous transmet sa passion du flamenco.

## sommaire

☛ page 2

*Editorial*

☛ page 3

*Elections, actualités, décorations,*

*Exposition : Paul Guigou au Musée Marmottan*

☛ pages 4 à 18

*Dossier :*

*"L'Homme, de l'anatomie aux arts plastiques"*

☛ page 19

*Communication :*

*"A la recherche d'une "solution française" dans la création artistique de l'entre-deux guerres" par Bruno Foucart*

☛ pages 20 à 22

*Communication :*

*"Peut-on tourner des films historiques ?" par Jean Tulard*

☛ page 23

*Communication :*

*"Le Flamenco" par Mario Bois*

☛ page 24

*Calendrier des académiciens*

*Un encart de quatre pages numérotées de I à IV est inséré entre les pages 12 et 13.*

*Rectificatif : en page 19 du numéro 39 de la Lettre de l'Académie des Beaux-Arts, une erreur s'est glissée dans la légende des photos de projets du Grand Prix d'Architecture 2004 : le premier projet, photo du haut, est d'Etienne Jacquin, le second est de Chloé Fellous.*

Paul Guigou, *La Lavandière*, 1860,  
huile sur toile, Musée d'Orsay

### Elections

Au cours de sa séance hebdomadaire du 19 janvier 2005, l'Académie des Beaux-Arts a élu **Edith Canat de Chizy** dans la section de Composition musicale, au fauteuil précédemment occupé par Daniel-Lesur.

Au cours de sa séance hebdomadaire du 9 février 2005, l'Académie des Beaux-Arts a élu **Marc Ladreit de Lacharrière** dans la section des Membres libres au fauteuil précédemment occupé par Gérald Van der Kemp.

### Actualités

L'Association Jean-Louis Florentz vient d'être créée en mémoire de notre confrère, membre de la section de Composition musicale, récemment disparu. Cette association n'est pas seulement un musée destiné à la conservation matérielle du fonds documentaire intimement lié à la pensée et à l'œuvre du compositeur. Ses buts principaux sont de donner accès à une connaissance plus profonde d'une œuvre rare, riche, complexe, dont nombre d'aspects restent à découvrir et d'être attentive, au fil du temps, à l'évolution de la vision, de la perception que nous avons aujourd'hui de l'homme et de sa musique.

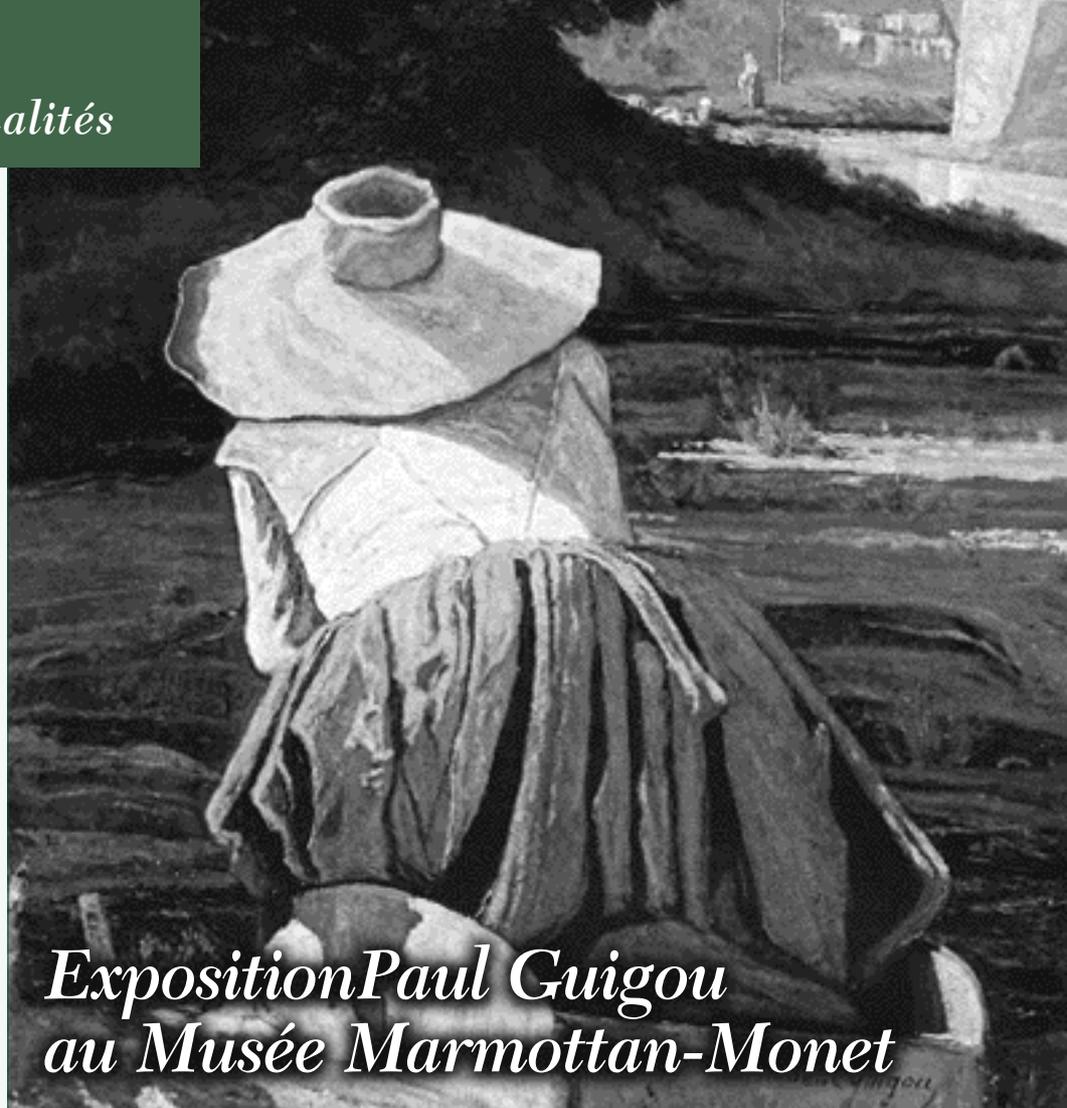
Association Jean-Louis Florentz  
18, rue de la Belle-Feuille  
92100 Boulogne-Billancourt

### Décorations

**Arnaud d'Hauterives**, Secrétaire perpétuel de l'Académie, a été élevé au grade de Commandeur de la Légion d'honneur.

**François Girod**, membre de la section des Créations dans le cinéma et l'audiovisuel, a été promu Officier de la Légion d'honneur.

**Yves Millecamps**, membre de la section de Peinture, a été fait chevalier dans l'ordre national des Palmes académiques.



## Exposition Paul Guigou au Musée Marmottan-Monet

Jusqu'au 26 juin, le Musée Marmottan Monet présente à Paris la plus importante rétrospective jamais consacrée à l'œuvre de Paul Guigou (1834-1871). Réalisée par le Musée des Beaux-Arts de Marseille, elle réunit 118 toiles, aquarelles et dessins du maître provençal, appartenant à des collectionneurs privés et des institutions publiques.

Depuis plusieurs années, le Musée Marmottan-Monet présente des expositions consacrées aux Impressionnistes, à leurs précurseurs et à leurs héritiers immédiats : *Henri Le Sidaner* en 1989, *Giovanni Boldini* en 1991, *Les femmes Impressionnistes* en 1993, *Berthe Morisot* en 1997, *Claude Monet* en 2000 et *Frédéric Bazille* en 2003. La rétrospective Paul Guigou s'inscrit dans cette programmation.

Paysagiste avant tout, Paul Guigou a été le peintre de la Haute-Provence (excepté quelques rares vues des environs de Paris). Fermement attaché à sa terre natale, c'est tout naturellement qu'il a choisi d'en être l'interprète, des garrigues du Lubéron aux bords de la Durance, du Plan d'Orgon à Saint Saturnin lès Apt, des collines d'Allauch à l'étang de Berre. Peintre des grands espaces, où la lumière précise les contours des arbres ou des rochers, Guigou a magnifiquement rendu le charme sauvage et la beauté rude de ce terroir. Mort prématurément en 1871, à l'âge de 31 ans, il est tombé dans l'oubli comme Frédéric Bazille, dont la destinée fut si semblable à la sienne. Il faut attendre l'exposition centennale de 1900 pour que son œuvre soit redécouverte. L'année suivante, l'Etat achète au Directeur du *Petit Marseillais* pour le Musée du Luxembourg un *Paysage de Provence* (Musée d'Orsay). Plus tard le grand marchand de tableaux Paul Rosenberg donne au Musée du Louvre un des chefs-d'œuvre de Guigou, *La lavandière* (Musée d'Orsay).

Une grande rétrospective au Musée du Luxembourg en 1927, plusieurs expositions à la galerie Alfred Daber à Paris et au Musée Cantini à Marseille contribuent à le faire mieux connaître. Cette manifestation permettra à un plus large public de découvrir cet artiste encore mal connu et lui donne la place qui lui revient dans la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle. ♦

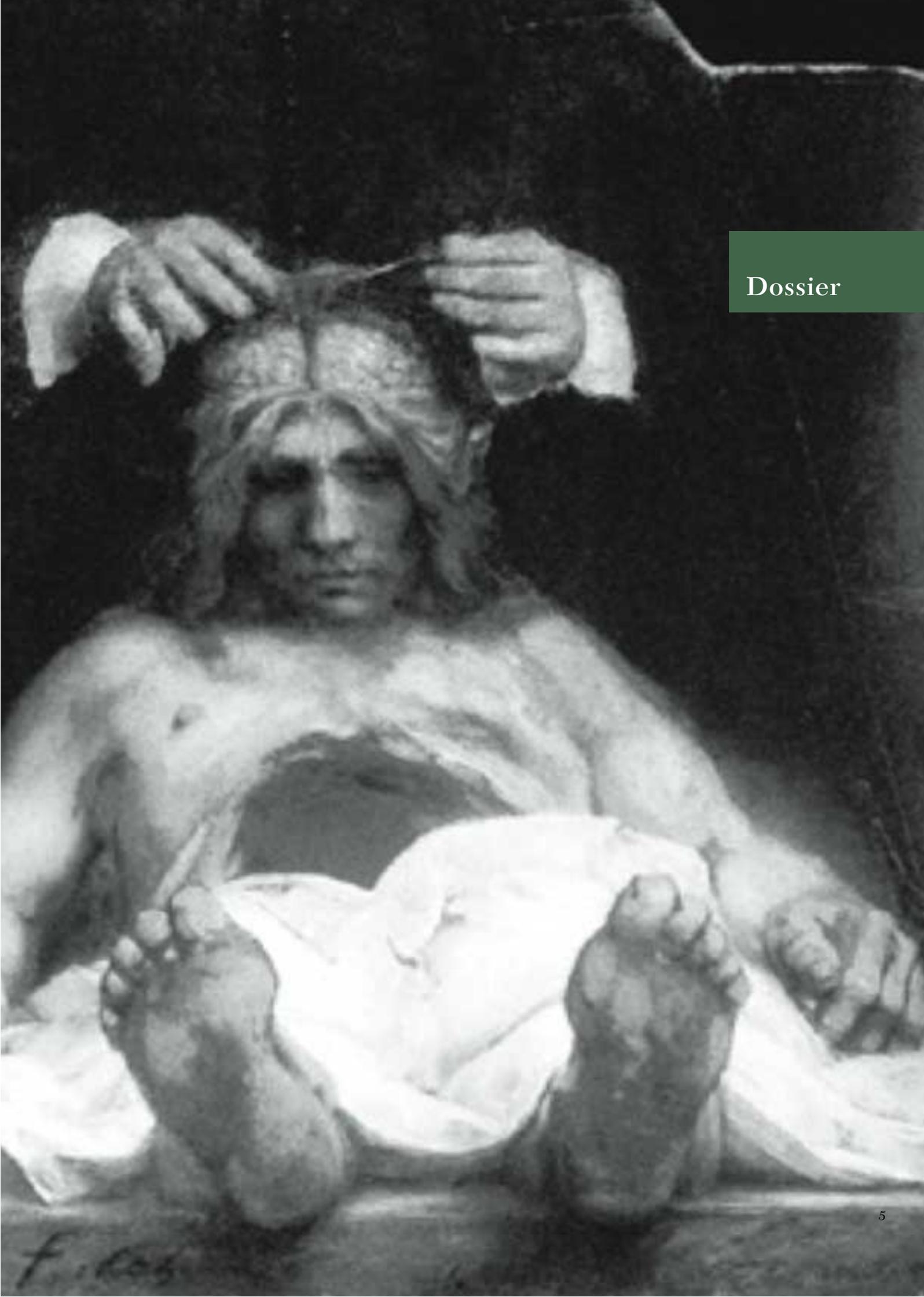
“ Paul Guigou a été le peintre de la Haute-Provence.”



# *L'Homme, de l'anatomie aux arts plastiques*

De tous temps, anatomie et arts plastiques ont entretenus des rapports étroits, faits de recherche et d'inspiration, d'investigation et de création. Du Moyen Âge à nos jours, ces rapports n'ont cessé d'évoluer, jusqu'aux propositions les plus hardies de l'art contemporain, avec les menaces de dérive qu'elles impliquent parfois. Depuis longtemps, le Professeur François-Bernard Michel, médecin et amateur d'art, membre libre de l'Académie des Beaux-Arts, se passionne pour ces questions et les enjeux qui les sous-tendent. Ce dossier est complété par des contributions de deux artistes de l'Académie, Antoine Poncet et Pierre-Yves Trémois, du Professeur Jacques-Louis Binet, correspondant de l'Académie, de trois médecins, les Professeurs Emmanuel-Alain Cabanis, Jean-Paul Sénac, Pascal Demoly et de l'écrivain Régine Detambel.

*Rembrandt, La leçon d'anatomie  
du Dr Joan Deyman (1656),  
Amsterdam, Rijks-Museum*



Dossier



*Nul n'aurait la naïveté de croire qu'anatomistes et artistes ont accompli au cours des siècles une démarche strictement parallèle, les uns dans le domaine scientifique, les autres dans le domaine de l'esthétique. Les uns et les autres n'ont pas cessé d'utiliser les avancées de leurs progrès mutuels, tissant des liens définitifs et féconds, dont est issu l'abondant et magnifique patrimoine artistique de notre civilisation occidentale.*

*Dans ce regard porté ici sur leur long compagnonnage, – et qui ne saurait évidemment prétendre à l'exhaustivité – nous proposons de souligner trois périodes-repères, correspondant à trois révolutions de ces rapports réciproques.*

*La première est celle des prosecteurs, fruit des premières dissections humaines pratiquées par les anatomistes, voire par les artistes eux-mêmes. Après Leonard de Vinci, Michel-Ange et Dürer, Vésale établit les bases d'une anatomie scientifique, reprise par d'innombrables peintres et sculpteurs recourant parfois aux artifices des écorchés ou des cires peintes. Cette ère qui a érigé un Homo Anatomicus est évidemment traversée par des enjeux politico-financiers (pouvoirs divers) et socio-culturels (dérives phrénologiques et physiognomoniques) qui ont pérennisé une vision dualiste de l'être*



Dossier réalisé par **François-Bernard Michel**, Membre libre, avec la collaboration de **Emmanuel-Alain Cabanis**, Professeur de Neuro-Radiologie au Centre hospitalier national d'ophtalmologie des Quinze-Vingts, **Jean-Paul Sénac**, Professeur de Radio-diagnostic au CHU de Montpellier, **Pascal Demoly** Professeur d'allergologie au CHU de Montpellier et **Régine Detambel**, romancière, biographe et essayiste, auteur de *La Ligne âpre* (Ed. Chr. Bourgois)



Nous tenons à remercier la société **General Electric Health Care** pour son soutien à l'iconographie.



*humain constituée de la somme d'un "corps" et d'un "esprit", aux conséquences désastreuses évoquées plus loin.*

*La seconde révolution, celle des radiologues-imageurs, a substitué à l'anatomie du cadavre, une anatomie du VIVANT. Les tomographies du scanner et de l'I.R.M., sont plus incisives et pénétrantes que le scalpel, imageant en quelques minutes, sans souffrance ni cicatrice, l'être humain dans ses trois dimensions et dormant de lui, par les images de construction virtuelle, une vision égale sinon supérieure à la vision directe.*

*La troisième révolution, celle des biologistes, a suivi immédiatement la précédente, proposant une anatomie humaine de l'infiniment petit, fondée sur les sondes de la biologie moléculaire et la connaissance de l'A.D.N. du génome, qui pénètrent jusqu'au plus intime de l'être et de ses fonctions, substi-*



*Ci- contre : La Puniton de Laocoon et ses fils (auteur inconnu), I<sup>e</sup> siècle avant J.C. Le sculpteur avait une notion très précise des proportions anatomiques, puisque le scanner superpose parfaitement ses images aux siennes.*

*A droite : le David de Michel-Ange.*



*tres, ils évoluent de re-présentations humaines conventionnelles vers des figures biomorphes, c'est-à-dire des formes issues de la vie elle-même.*

*Mieux que les anatomistes – et les médecins en général – les artistes plasticiens ont, me semble-t-il, perçu, ou au moins pris en compte, la dimension spirituelle de l'homme et de sa part d'in-su inaccessible, qui fait sa spécificité. Ils ont plus ou moins confusément pressenti deux caractères essentiels de l'humain :*

- **sa métabiologie** (l'homme module lui-même son anatomie par ses comportements et environnements).
- **sa métapsychologie**. P.A. Brouillet n'a pas le talent de Théodore Géricault pour peindre "les folles de la Salpêtrière" mais il a perçu l'importance essentielle du constat du Professeur Charcot, lors de ses consultations dans ce même hôpital, auxquelles assistait le Docteur Sigmund Freud. Ces fausses paralysies, sans lésion du cerveau, disparaissant aussi spontanément qu'elles étaient apparues, ces hystériques "historiques" qu'on ne voit plus aujourd'hui, procédaient d'une sorte d'"anatomie psychique", émergence de l'inconscient selon laquelle les mots "mon bras" "ma jambe", n'ont pas le même sens pour l'individu qui les prononce, que pour l'anatomiste qui les observe.

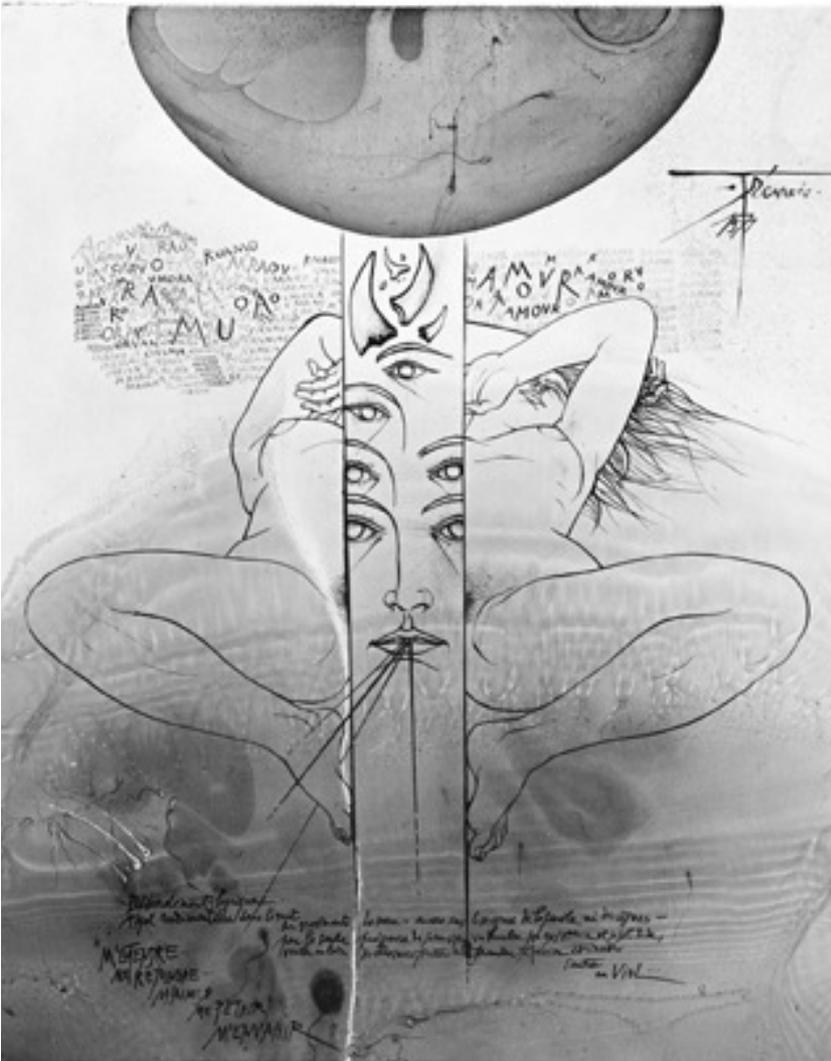
*Aucun artiste, certes, n'avait attendu Charcot, Freud et les autres, pour intégrer à sa création les sources inventives de son inconscient, perçues plus ou moins confusément. Mais admettre la réalité et l'importance d'une psychologie et d'une biologie "en méta", c'est-à-dire derrière ou après l'univers immédiatement perceptible du visible, a été, sera, un élément essentiel de l'évolution artistique des XIX<sup>e</sup>, XX<sup>e</sup> et XXI<sup>e</sup> siècle.*

*Cette belle médaille d'une connaissance acquise présente cependant son revers à nos yeux. Ceux-ci voient trop souvent l'idée et le concept primer sur la qualité de leur expression plastique, le primesaut sur le travail artistique fondamental, la spontanéité sur l'ouvrage remis sur le métier.*

*tuant à L'Anatomicus un Homo Biologicus. Les tenants de cette anatomie et certains partisans des sciences cognitives ne désespèrent pas d'expliquer le fonctionnement de la pensée, pourquoi pas de "l'âme", par des mécanismes d'activation physico-chimique du cerveau.*

*Pendant ce temps, les plasticiens évoluent dans l'entre-deux d'un savoir scientifique dont ils n'ont pas les données mais pressentent – "comme s'ils voyaient l'invisible", selon la belle formule de René Huyghe –, et l'expression d'une créativité surgie de leur imaginaire.*

*Ils ne se satisfont plus des seules apparences anatomiques de la machinerie humaine et la décomposent pour l'appréhender et la comprendre mieux. Sous l'impulsion de la pensée et des œuvres de Hans Arp, Henry Moore, Paul Klee et tant d'au-*



## La révolution des prosecteurs

De ces anatomies masculines et féminines représentées initialement sous la seule apparence extérieure, la barrière des parois a été franchie pour en déceler l'intérieur et le fonctionnement. C'est là qu'intervient la première et décisive révolution de l'anatomie artistique, la dissection (du latin *dissectio*, coupe) du corps humain, apparue seulement au XII<sup>e</sup> siècle, même si des cadavres ont sûrement été ouverts dès l'aube de l'humanité.

Les premières dissections avaient été pratiquées à Alexandrie sous le règne des Ptolémées, au III<sup>e</sup> siècle, avant qu'un interdit – pas seulement religieux comme souvent affirmé, mais culturel – impose ensuite son empire quinze siècles durant. Commence alors une démarche d'aventurier avançant en *terra incognita*, à la découverte de cet autre Soi-même, à la fois identique et différent. L'ère de l'art "d'enveloppe", celui de l'extérieur visible de l'homme, ignorant le contenu moins esthétique sinon suspect, ne sera pas close pour autant puisqu'elle se poursuivra selon toutes variantes et codes, particulièrement le nu de la statuaire.

Le premier manuel de dissection connu est l'"Anatomia", de Mondino de Liuzzi en 1136. Mais un illustre prédécesseur de notre ancienne Ecole de Médecine de Montpellier, Gui de Chauliac, qui avait obtenu des trois papes d'Avignon dont il fut le médecin l'autorisation de disséquer des cadavres, publia en 1365 son *Guidon de la Grande Chirurgie*, manuel d'enseignement réédité plusieurs siècles durant, qui présente une leçon d'anatomie haute en couleurs.

De retour à Rome, les papes permirent aux artistes italiens qui les côtoyaient et dont ils étaient les mécènes, de disséquer avant de sculpter ou peindre. La Renaissance influence les esprits, redécouvre le nu antique des canons classiques de la Grèce, l'architecte romain Vitruve codifie les proportions arithmétiques du corps et l'Académie florentine de dessin

institue un enseignement obligatoire de l'anatomie, dont Pollaiuolo, Verrochio, Donatello et Raphaël bénéficient largement. Léonard de Vinci (1452-1519) a pu, grâce au pape Jules II, disséquer quelques trente cadavres en vingt-huit ans et en a tiré des milliers d'esquisses, peu profitables à l'enseignement car longuement méconnues jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, mais joignant une expression graphique précise à une grande qualité esthétique. Vinci, qui se disait "pittora anatomista", associa scalpel, œil, et plume ou pinceau, pour situer l'anatomie au carrefour de la recherche scientifique, de l'art de re-présenter et de la spéculation intellectuelle.

- Anatomie élémentaire ? Ses dessins – ainsi ceux du larynx ou des membres – témoignent d'une observation anatomique, qui eut pu devenir référence puisqu'il projetait un "Libro dell' Anatomia" qui dresserait un atlas du corps humain aussi précis que celui "d'un homme véritable", si ses multiples pôles d'intérêt ne l'avaient amené dans de nombreuses autres directions.

Il serait superfétatoire de rappeler à des artistes et amateurs d'arts les liens constants unissant anatomie et arts plastiques. La réflexion proposée ici envisage d'aller au-delà et de souligner comment ces deux domaines ont évolué ensemble, parce qu'à une anatomie traditionnelle liée à un certain patrimoine artistique, se sont progressivement substituées une autre anatomie et d'autres figures plastiques. On nous pardonnera de ne pouvoir prétendre à l'exhaustivité sur un sujet aussi vaste, et de nous limiter aux constats de ces évolutions.

Anatomie (de "ana" : parmi, et "tomao" : je sépare, isole de l'ensemble), le mot n'est apparu qu'en 1314, même s'il n'a pas été attendu pour étudier le corps humain et sa re-présentation. Si le magdalénien a davantage représenté sur les parois de sa caverne ses animaux que ses frères ou sœurs humains, victime peut-être de l'autocensure d'un interdit, les figures humaines, observées sous toutes apparences morphologiques et matérielles, sont progressivement apparues dans toutes les civilisations et cultures. L'ensemble figurant la punition de *Laocoon et ses fils* (pages 6, 7), retrouvé en 1506 mais réalisé vingt-cinq ans avant J.C., évocateur de la beauté de la statuaire antique, démontre, à l'ère du scanner thoracique, l'excellence de l'étude anatomique du prêtre troyen.

Trois révolutions successives peuvent être schématiquement distinguées dans la connaissance de l'anatomie humaine et de ses représentations artistiques.

“ Vinci, qui se disait “pittora anatomista”, associa scalpel, œil, et plume ou pinceau.”

- Anatomie fonctionnelle ? Sa recherche allait du statique au dynamique, de la structure à la fonction, indiquant sa préoccupation de physiologie dont témoignent ses leviers, cordes et poulies substitués ou adjoints aux muscles.

- Anatomie spéculative ? A la figure de *Léda*, il joint des commentaires sur le mystère de la procréation. Sur un dessin d'organes féminins, il interroge la biologie.

Les artistes de la Renaissance inventeront ensuite des représentations anatomiques exprimant de plus en plus les questions inhérentes aux interrogations métaphysiques, *le discorso mentale* : couvert et ouvert de l'homme, le voilé et le nu, le platonique et l'érotique, l'éblouissement du Beau et les affres de la souffrance et de la mort. Ainsi, l'ainé de Léonard, Sandro Botticelli (1445-1510), qui nous charme avec la nudité quasi-céleste de sa *Naissance de Vénus*, a peint deux ans auparavant et dix ans avant une *Calomnie* moins sensuelle pour cause de Savonarole, son tryptique, *Nastagio degli Onesti*, illustration d'une scène atroce du *Décameron* de Boccace, montrant une belle jeune femme éviscérée vivante.

Quoique Annibale Carrache estimât la dissection inutile à l'artiste, Michel-Ange Buonarrotti (1475-1564) disséqua lui aussi des cadavres jusqu'à un âge avancé, jusqu'à plus soif pourrait-on dire, puisque seul l'écoeurement qui le rendit incapable, dit-il, de "rien avaler ni boire" le fit renoncer ! S'il scrute volumes et formes, les dissections lui permettent la rigueur de la précision et ses nus incomparables, 🐘



## L'anatomie et la paresse du dessinateur

**Pierre-Yves Trémois**

Membre de la section de Gravure

“ La photographie, la radiographie, le scanner, l'électronique en général, nous ont-ils rendus paresseux, en remplaçant le dessin, qui disséquait les corps et les organes, et par l'observation en révélait le mystère ?

Le dessin, tel un scalpel, pénétrait les corps en y ajoutant parfois même le génie de l'observateur (Vinci). Aujourd'hui, le tout devient anonyme. Le secret, le rêve, le mystère se sont évanouis. Il est de mode que le dessin, ce prodige venant du fond des âges, ne soit presque plus présent dans les programmes des écoles des Beaux-Arts.

La dissection dans les amphithéâtres était pratique courante chez les artistes. Le dessin, d'après le modèle vivant, l'était aussi.

Le plus grand dessinateur est Dieu.

Léonard de Vinci, son élève, ayant paraît-il une répulsion des choses du sexe, réalisait cependant le célèbre dessin d'un couple faisant l'amour – dessin en coupe –, avec les organes sexuels représentés. On y aperçoit même le sperme du sexe masculin éjaculant. Quelques erreurs anatomiques, sans doute, mais la vie est bien là, magnifiant le geste le plus important de notre existence.

“L'amour : mélange d'anatomie et d'extase” (Cioran).

Dans les corps, tout est dessin : les cellules, les acides nucléiques, les courbes de l'A.D.N...

Les milliards de photographies produites toutes les secondes ont modifié notre vision. La fonction de l'œil a été transformée. Dans le célèbre tableau de Mantegna représentant le Christ mort en raccourci, on observe que les pieds en avant sont petits, le torse grand ainsi que la tête. Si aujourd'hui on photographiait un modèle nu dans la même position, en raccourci, on verrait les pieds très grands, le torse plus petit et la tête encore plus petite. Notre œil est ainsi habitué, car notre vision s'est transformée par la photo. L'œil de Mantegna rétablissait la perspective mentalement. Notre œil est devenu paresseux.

Moi aussi !

Page précédente : Trémois, lavis, 1970.

A gauche : Léonard de Vinci, Etudes anatomiques de l'épaule, 1510.

En haut : Léonard de Vinci, L'homme de Vitruve, 1492.



Ci-contre : Vésale, Frontispice du *De humani corporis fabrica*, Libri septem, Bâle, 1543.

A droite : Rembrandt, La leçon d'anatomie du Dr Nicolaes Tulp, 1632.

(du Titien lui-même ?) met en scène l'auteur auprès d'un cadavre représenté des pieds vers la tête, dans la position où Mantegna présentera son *Christ mort* et Rembrandt la *Leçon d'anatomie du Dr Deyman*. Vésale, familier de la mort, car il habitait, enfant, à proximité des potences des exécutions capitales, en adoucit la figuration et l'esthétise par des décors de paysages ou modèles antiques, met en scène les dissections, prélude à la théâtralisation des écorchés. Faut-il admettre, comme l'anthropologue David Le Breton, que la *Fabrica* de Vésale, parue la même année que le *De Revolutionibus* de Copernic, correspond à une révolution similaire de l'Histoire humaine ?

Planches et leçons anatomiques deviendront ensuite des classiques des arts plastiques. Une vingtaine de "leçons d'anatomie" seront peintes en Hollande entre 1603 et 1773, dont les deux de Rembrandt : l'une "vraie", celle du *Dr Joan Deyman* (1656) (pages 4, 5), l'autre la plus fameuse, celle du *Dr Johannes Tulp* (1656), qu'on pourrait qualifier de "fausse", car elle est surtout le trombinoscope d'une profession, celle des chirurgiens d'Amsterdam financeurs de la toile destinée à leur salle de réunion et attachés davantage à leur portrait qu'à l'anatomie, dont leurs regards montrent qu'ils se désintéressent totalement...

Plus tard, l'anatomie esthétique "écorche" les corps ou les reproduit en cires pour afficher leur musculature évidemment brillante, particulièrement le muscle chéri des plasticiens, le "grand dentelé", qui doit son nom aux

autant que la perfection de son Adam au plafond de la Sixtine, ou de ses esclaves du tombeau de Jules II, anatomiquement irréprochables, montrent qu'il sublime la matière pour exalter l'émotion de la beauté (A. d'Hauterives).

Albrecht Dürer, avec son *Traité des proportions du corps humain* (1512), proposa en quatre livres d'une qualité de dessins exceptionnelle, des constructions anatomiques géométrico-arithmétiques de corps et têtes, mais leur complexité, qui exclut le mouvement (ses figures, notait Michel-Ange, "plantées droit comme des pieux"), ne facilite pas leur usage didactique.

Il a donc fallu attendre le médecin flamand André Vésale, professeur de médecine chirurgicale à Padoue, pour atteindre à l'anatomie scientifique, avec les sept livres de son *De Humani Corporis Fabrica Libri Septem*, publiés en 1543. Si Vésale apporte le savoir scientifique, cet immense in-folio de 663 pages est l'œuvre d'un trio : les 300 planches gravées sur cuivre sont dues à Jan Stephan Van Kalcar, hollandais élève du Titien établi à Venise, et l'éditeur-diffuseur du livre, qui a compris l'importance de l'image dans la communication, est le bâlois Jean Oporinus. Le superbe frontispice du livre

dix faisceaux de fibres rouges terminées par des tendons nacrés, implantés en dents de scie sur les dix dernières côtes. Deux artistes illustrent cette ère, Jean-Antoine Houdon et Honoré Fragonard. Tandis que le cousin germain de ce dernier, Jean-Honoré se consacre aux scènes galantes, il s'applique aux cadavres et cires colorées ; une légende prétendra que son *Cavalier de l'Apocalypse* était issu du cadavre de sa fiancée, alors qu'il est celui d'un jeune homme. Ainsi en Europe, dans une sorte de stimulation réciproque, anatomie médicale et artistique ont été liées cinq siècles durant, de la Renaissance au Romantisme (Michel Lemire). Dans les Facultés de médecine, on construit des *amphithéâtres d'anatomie*, la dissection est érigée en spectacle, auquel assistent,



## Au-delà de l'anatomie, à la recherche d'une forme nue

**Antoine Poncet**

*Membre de la section de Sculpture*

“ Je dois, pour faire comprendre mon rapport à l'anatomie dans ma pratique de la sculpture, parler de mon père Marcel qui, m'ayant conduit dans la connaissance et l'admiration de l'art du passé, m'a cependant permis d'éviter une recherche trop respectueuse de l'anatomie et de la figuration.

Il ne voyait, dans ses vitraux représentant prophètes ou autres formes de sa foi, que la force expressive des accords de couleurs, des valeurs englobées dans un dessin vigoureux séparant les équilibres pour les valoriser. C'est dans cette difficulté, souvent dramatique, qu'il atteint la vérité poignante de ses réalisations de peintre-verrier.

Là est la source de ma propre recherche plastique. Pénétrer à l'intérieur en oubliant l'enveloppe figurative, ne pas s'arrêter à la dissection des corps nécessaire à la connaissance scientifique mais inutile à l'artiste !

Comment poursuivre, une fois écartés ces magnifiques moteurs ayant apporté la beauté à tant d'œuvres magnifiques de l'art du passé ?

Oui, comment poursuivre devant une forme nue ayant écarté l'apparence, le détail anatomique et les autres artifices accrocheurs ? Comment la justifier, justifier la poursuite prétentieuse pour un créateur de ces formes nues sans apparence de vie anecdotique ?

Là est l'immense audace qu'il faut assumer après avoir reconnu les innombrables échecs passés. Puis il faudra tenter toujours au-delà de ceux-ci quelques réussites futures dues à l'acharnement obstiné, au hasard et autres mystères indéchiffrables !

Perfuser les formes pour les remplir de poésie, de mystère, de ferveur, faire ressentir à un espéré regard curieux et tolérant l'invisible spirituel, celui qui existe dans les profondeurs les plus grandes aussi bien que les plus petites particules matérielles issues de la nature, des corps humains et de leurs anatomies qui un jour redeviennent poussière en retrouvant la Terre-Mère ! Le métier, la culture, l'intelligence n'ont plus rien à dire, ni à voir à ce moment, seule la sensibilité lucide s'y retrouve !

voire participent, des étudiants des Beaux-Arts qui reçoivent dans leurs propres écoles un enseignement spécifique.

On ne peut passer à la révolution suivante sans scruter les enjeux et conséquences, positives ou négatives, de la récupération par les arts plastiques de cette anatomie scientifique.

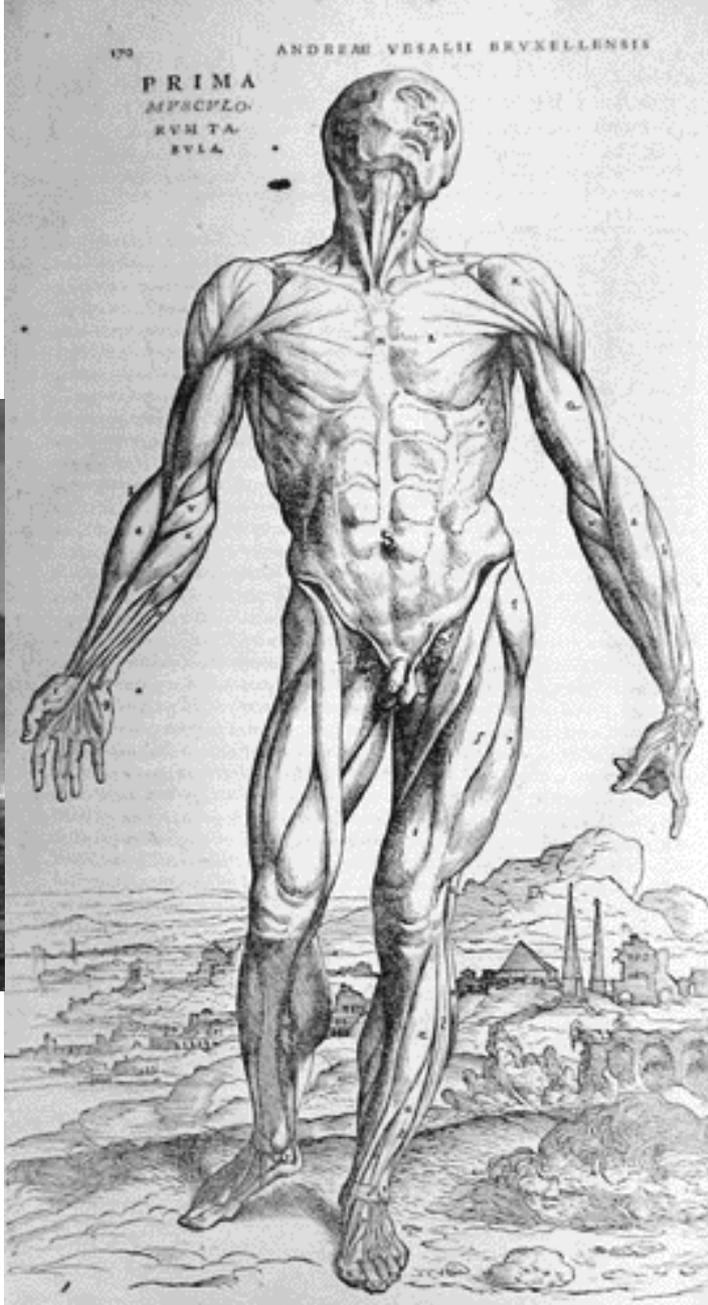
### Enjeux politico-financiers

Après Léonard, Michel-Ange et leur mécénat papal, avant Rembrandt, ses mécènes chirurgiens et tant d'autres qui bénéficieront heureusement et légitimement de commandes, l'œuvre de Vésale illustre les enjeux de l'anatomie introduite dans les arts plastiques. Sa *Fabrica*, souligne Christine Heilmann, présente un savoir au destin de pouvoir.

Pouvoir personnel : elle est dédiée au “divin Charles Quint”, dont Vésale attend d'être nommé premier médecin ; pouvoir médical : l'ouvrage veut restaurer l'art médical et le rendre aux médecins et chirurgiens, attardés à l'enseignement oral d'Aristote et de Galien (celui-ci n'avait disséqué que des animaux), qui abandonnaient la pratique aux barbiers ou apothicaires ; pouvoir politique enfin :

la réalisation du livre par un trio hollandaise et son édition à Bâle plutôt qu'à Venise, est significatif. 🐾

Ci-dessous : Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, huile sur toile, 1819  
 A droite : Vésale, planche anatomique du *Humani corporis fabrica*, 1543.



## Enjeux socio-culturels

La science anatomique est récupérée fructueusement par les artistes en quête de modernité, qui cernent de près la morphologie et on sait le soin du détail anatomique de Géricault (*Le radeau de la Méduse*). Mais dans le même temps, des pseudo-scientifiques récupèrent les arts plastiques et la référence de normalité physique et morale longuement attachée à la statuaire grecque pour fonder leurs théories. Certains la pervertissent en dérives, délires et fantasmes érigés en pseudo-sciences, dont seront tirées les conclusions désastreuses que l'on sait. La phrénologie s'attache à déduire le caractère des individus selon forme et aspect de leur crâne, ou la physiognomonie selon leur facies ; Edgar Degas lui-même s'y laissera prendre, modifiant sa petite *Danseuse*, afin de suggérer sa nature de dégénérée prostituée, avant de réaliser des pastels de "Physionomies de criminels" (Anthea Callen).

## Enjeux humanistes et médicaux

L'intitulé choisi par Vésale, la *Fabrica*, porte à imaginer l'homme comme une fabrication additionnant un squelette, des muscles, des viscères et systèmes, en un mot, un *corps*.

*Corps* ? Le prosecteur que je fus, s'est fait, comme les croque-morts, une idée assez précise des *corps*. Le médecin, ensuite, n'a jamais vu de *corps*, pas plus que d'*esprit*. Il a vu des personnes parlantes ou taiseuses, souffrant ou se mentant, mais toujours humaines. Cette notion de *corps* a pérennisé la dualité humaine *corps/esprit* selon laquelle l'homme ne serait pas un être global mais la somme des deux. Cette conception, d'abord philosophique certes, puis entretenue par la tradition judéo-chrétienne, est aujourd'hui scientifiquement infirmée et inadmissible. Les neurones encéphaliques ont, comme toutes les cellules de l'organisme, des récepteurs (serrures) pour des activateurs (clefs), très semblables à ceux des cellules du sang ("le cerveau mobile").

On ne déplorera jamais assez les ravages d'une "médecine

du corps", voulant délibérément ignorer tout ce qui, dans les comportements humains, la santé et la maladie, "n'est pas du corps", mettant ainsi de côté les soi-disant maladies de l'*esprit* et rangeant dans un fourre-tout, grâce à un tiret magique, les maladies dites "psycho-somatiques". "Que serait telle pensée, interrogeait Paul Valéry, si elle n'avait une gorge à serrer, des glandes à tarir, une tête à enflammer, un souffle à comprimer, des mains à agiter, des membres à paralyser ?".

L'*Homo Anatomicus* était un *Homo Mechanicus*, mais pas un être humain. De cette longue ère anatomique, est issue une conception matérialiste de l'homme et de la médecine, qui a dissocié l'être de son corps, faisant du médecin le mécanicien d'une machine étrangère à son propriétaire malade, réduit au silence par la confiscation de sa parole : je connais votre anatomie et ses anomalies et vous, non, signifiait implicitement le premier, alors taisez-vous et laissez-moi vous réparer. Des artistes, suppléant la parole manquante du malade, ont cautionné parfois ce comportement médical. En re-présentant les physionomies, ils portaient des diagnostics : introduit parmi les *Folles de la Salpêtrière*, Théodore Géricault typait les malades mentales (*La paranoïaque*, *La cleptomane*, etc...).

## Enjeux esthétiques

Il suffit ici de citer des artistes dont les œuvres sont connues de tous (Titien, Tintoret, Véronèse, Rubens, Goya, Fragonard,

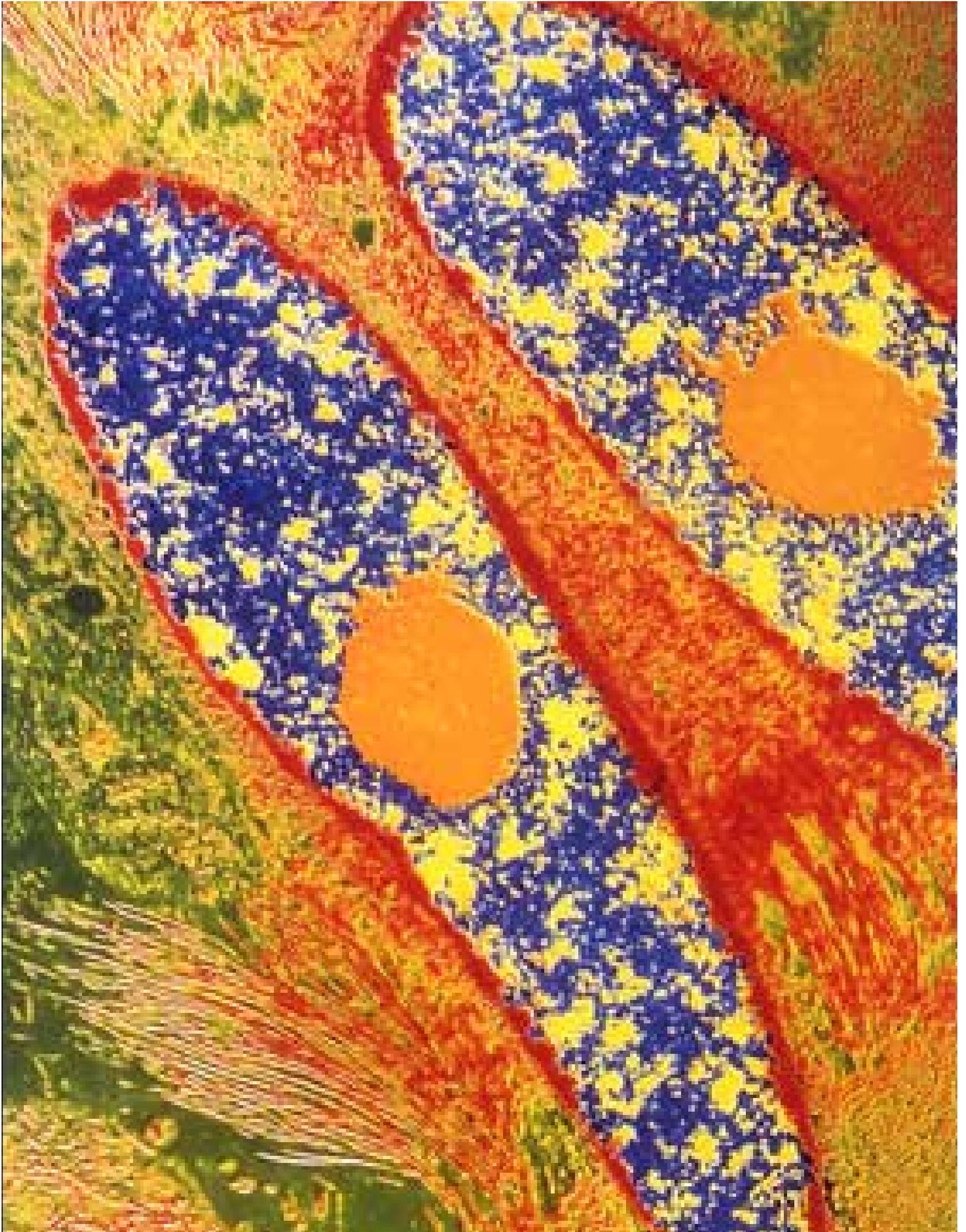
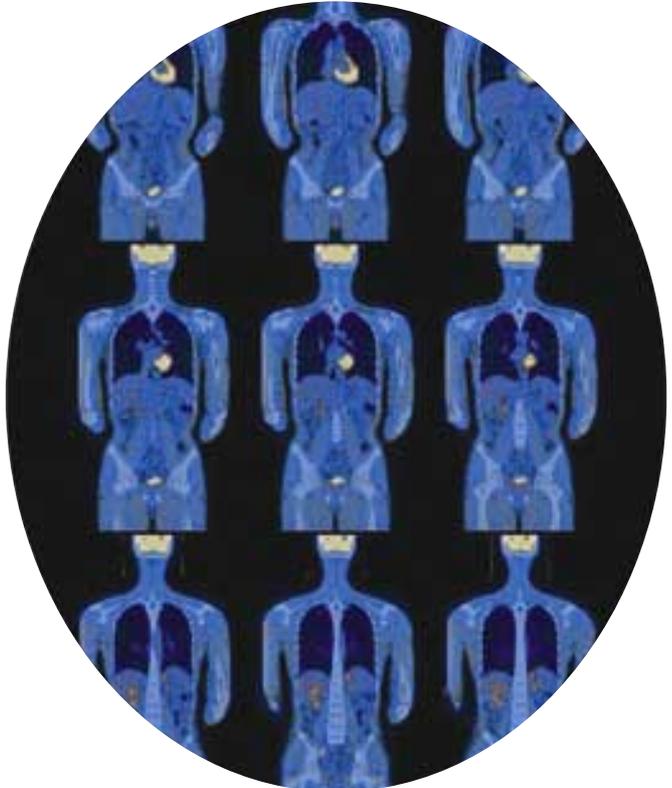
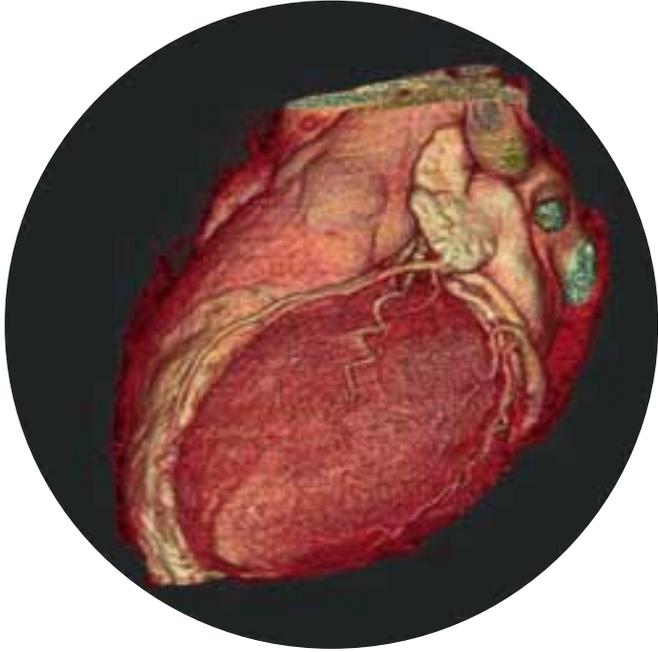


PLANCHE I *Noyaux de cellules*

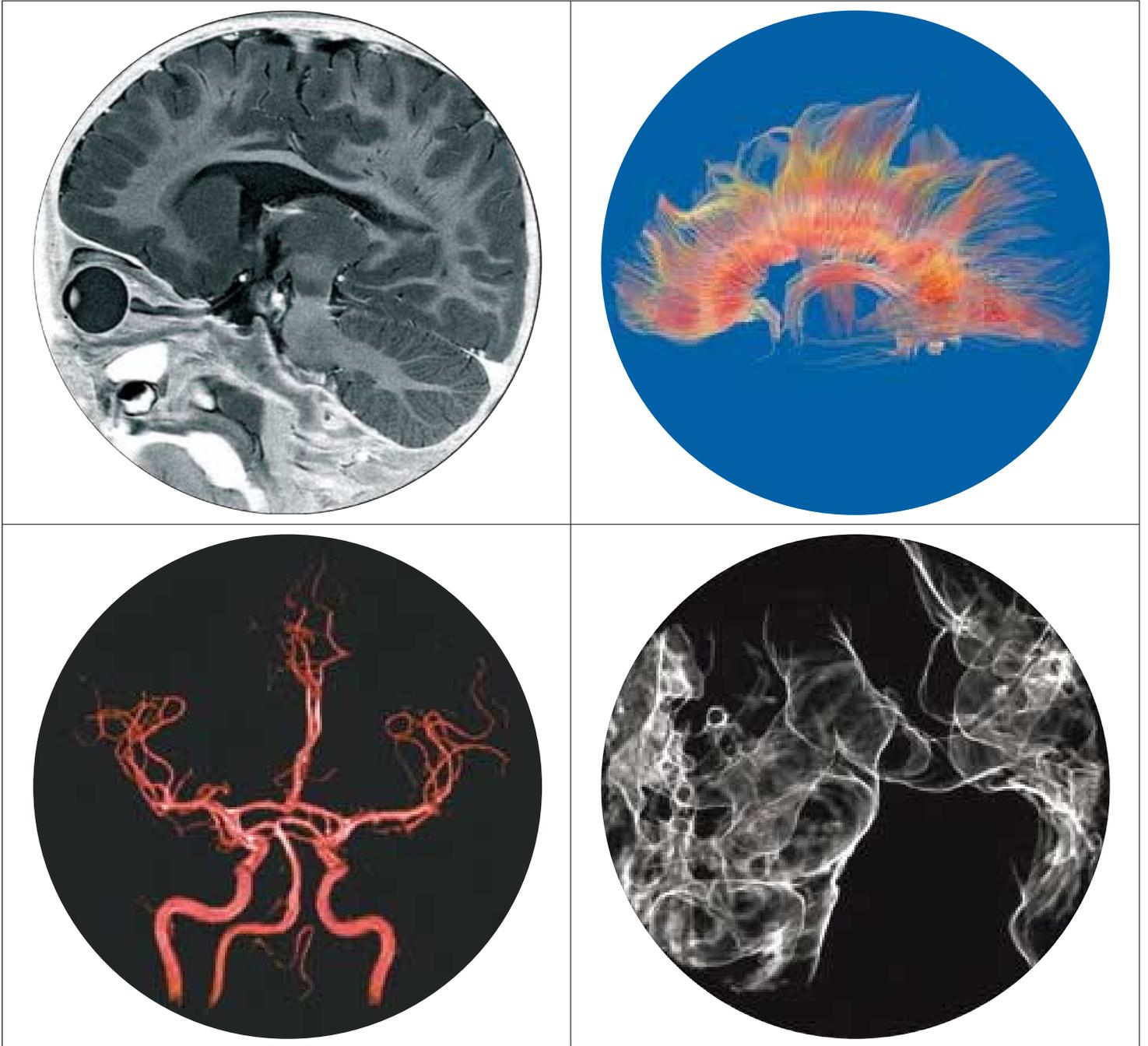
*Deux noyaux de cellules montrant leur nucléole central et la chromatine en mottes contenant ARN et ADN (doc. Pr P. Baldet).*



A	B
C	D

PLANCHE II *Imageries in vivo du corps humain*

- A Cœur en vue latérale gauche : reconstruction tridimensionnelle (3D) de sa surface par scanner à rayons X, avec visualisation des artères coronaires (doc. Dr J-L. SABLAYROLLES, CCN, GEHC),
- B Squelette du thorax avec cœur et aorte en vue latérale gauche : reconstruction 3D par scanner à rayons X (doc. Pr J.P. SENAC)
- C Squelette thoraco-lombo-pelvien avec reins et uretères en vue de face : reconstruction 3D par scanner à rayons X (doc. Pr E.A. CABANIS),
- D Région thoraco-abdomino-pelvienne de face : coupes frontales adjacentes en médecine nucléaire, après injection d'isotope radio-actif isolant des fixations du cœur et du pelvis (doc. GEHC).



A	B
C	D

PLANCHE III *Imagerie par résonance magnétique (IRM)  
in vivo de la tête et de l'encéphale de l'homme.*

- A Plan Neuro-Oculaire Trans-hémisphérique Oblique de la tête, suivant les voies optiques, d'un globe oculaire à l'hémisphère cérébral du côté opposé, à travers le chiasma optique (doc. Pr E.A.C.).
- B Représentation des faisceaux d'axones de la substance blanche du corps calleux en IRM, en vue de profil gauche, IRM "avec tenseur de diffusion" (IRM TD) (doc. Pr E.A.C.).
- C Angiographie des artères carotides internes et vertébrales (angio-IRM), sans produit de contraste : reconstruction 3D de l'hexagone de Willis, en vue de face (doc. Pr E.A.C.).
- D Etude en *volume rendering* (V.R.) de la trachée et des bronches proximales (doc. Pr J.P. SENAC).

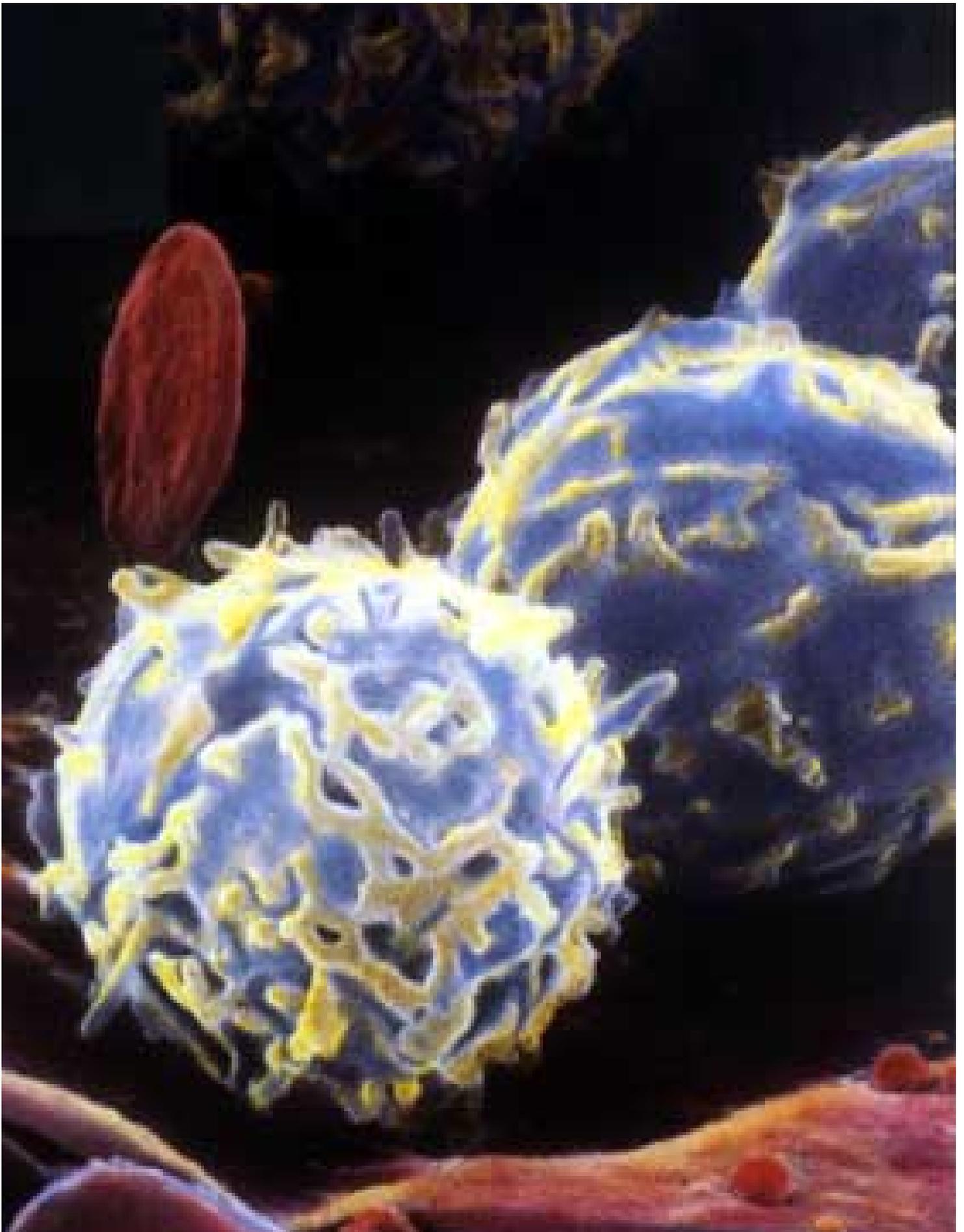


PLANCHE IV *Lymphocytes*

*Lymphocytes sanguins, cellules-clés de l'immunité, et globules rouges  
en microscopie électronique à balayage.*



Ingres, Delacroix, Moreau, Manet, Renoir, Toulouse-Lautrec et Gauguin) pour souligner que l'anatomie – reproduction, a fait place progressivement à d'autres enjeux, selon les couleurs, les matériaux, les thèmes choisis, par ces peintres. *L'Olympia* de Manet, ou les nus de Gauguin aux Marquises, ne se situent plus dans le champ de l'étude anatomique.

### Enjeux métaphysiques

Pendant que certains s'égarent et égarent, d'autres artistes inspirés quelquefois par écrivains et poètes, témoignent que l'homme, irréductible à un *corps*, est doté de deux capacités essentielles qui dans une certaine mesure, le soustraient au déterminisme et lui ouvrent les voies de la créativité.

### Métabiologie

L'homme ne possède pas un *corps*, il est ce corps, dont il module le patrimoine génétique toute sa vie durant sous diverses influences de comportement et d'environnement, confirmant la plasticité du vivant (épigénétique).

### Métapsychologie

Toute personne a une double vie secrète : l'une intime qu'il tait, mais connaît ; l'autre, mal connue de lui-même, largement in-sue, puisqu'il n'y accède qu'imparfaitement, comme en témoigne sa parole, limitée par l'ineffable, ce qu'il ne peut dire, parce qu'il n'a pas les mots pour le dire, ou ne sait pas ce qu'il voudrait dire. Ce vouloir-dire qui ne parvient pas à la parole, procède de l'inconscient d'un individu, sa métapsychologie, qui lui échappe et qu'il n'admet pas volontiers, car il n'est pas facile d'admettre qu'un passager clandestin se mêle de tenir la barre de votre bateau. Les artistes ont, me semble-t-il, mieux perçu et pris en compte que les médecins-anatomistes, ces données essentielles.'

Grâce à son ami Baudelaire, Gustave Courbet s'est intéressé aux vulgarisations de recherches scientifiques relatives au rêve, à l'hypnose et aux phobies (*Le désespéré* 1844). Le peintre

P.A. Brouillet n'a pas le talent de Théodore Géricault, mais au lieu de peindre des diagnostics sans fondement scientifique, il peint la consultation du Professeur Charcot à l'hôpital de la Salpêtrière, parce qu'il a compris l'importance du constat du neurologue. Au-delà des apparences, la femme "paralysée" qui est présentée ne souffre d'aucune lésion organique décelable mais seulement d'hystérie, c'est-à-dire de troubles cessant aussi spontanément qu'ils étaient apparus. Freud, qui fut stagiaire de Charcot, montra comment ces paralysies hystériques – si fréquentes de son temps et aujourd'hui quasiment disparues –, résultaient de l'écart séparant l'anatomie réelle des anatomistes, d'une autre anatomie, imaginaire, fondée sur la place de l'image dans la problématique humaine. Une *anatomie psychique* en quelque sorte selon laquelle les mots "cœur" ou "sein", désignent une toute autre chose pour l'individu qui les prononce, que pour l'anatomiste.

Et ce ne sont pas les plasticiens ou les artistes, dont la créativité dépend des forces, aussi vives que mystérieuses, de son imaginaire, qui nieraient l'importance essentielle de l'inconscient dans l'Art. ←

En haut, de gauche à droite :

Géricault, *La Parieuse*, huile sur toile, 1818.

André Brouillet, *La leçon de Charcot*, huile sur toile, 1887.

De gauche à droite :

Yves Klein et son modèle,  
Yves Klein, Anthropométrie  
sans titre (ANT 8),  
technique mixte, 1960.

Picasso, Les Baigneuses,  
huile sur toile, 1918.

Brancusi,  
Mademoiselle Pogany II,  
bronze poli, 1920-25.



## La révolution des radiologues-imageurs

Une autre anatomie scrute aujourd'hui l'homme bien au-delà de ses apparences, tandis qu'en parallèle, les artistes sont passés de re-productions à l'identique, obsédées de rigueur dans la précision et le détail, à des figures issues des inventions de leur imaginaire à la recherche du sens, qui pose les questions de la transcendance humaine.

Durant le XX<sup>e</sup> siècle, anatomie et médecine progressent davantage en cinquante ans que durant les siècles précédents. Quel que soit le niveau de précision atteint par l'anatomie conventionnelle, les technologies nouvelles vont donner à la connaissance du corps humain l'essor qui amènera une anatomie du vivant. Une anatomie visuelle supérieure à celle du scalpel, celle d'un homme transparent dans ses trois dimensions de hauteur, largeur et profondeur, et reconstruit en images virtuelles. Le progrès décisif procède évidemment de la radiologie, scanner et I.R.M. qui révèlent par exemple, derrière la grille osseuse du thorax, l'ensemble

des appareils respiratoire et cardio-vasculaire (figures A, B et C, planche II). Le fonctionnement de la vue, qui confère à l'artiste ce que Paul Valéry a appelé "la main de l'œil", est désormais accessible à l'examen, qu'il s'agisse de ses voies, son siège encéphalique et ses intégrations. La figure A, planche III, montre le trajet des voies optiques, de l'œil jusqu'au lobe occipital. Les endoscopies révèlent désormais, sans rompre la barrière de la peau, l'intérieur des organes (estomac, colon, articulations). Les artériographies, opacifiant (figure D, planche III) artères, veines et lymphatiques, visualisent des réseaux dotés de la plasticité des lignes du peintre ou du graveur.

Ces plasticiens précisément, bien avant la révolution radiologique, se sont différenciés de leurs prédécesseurs en se distanciant de la re-présentation. Déjà, Eugène Delacroix avait-il écrit à propos des chevaux de Théodore Géricault "chaque détail s'ajoute aux autres et ne forme qu'un ensemble décousu". "Quand Courbet a fait le fond d'une femme qui se baigne (*Les Baigneuses*), continue Delacroix, il l'a copié scrupuleusement d'après une étude que j'ai vue à côté de son chevalet. Rien n'est plus froid ; c'est un ouvrage de marqueterie. Je n'ai commencé à faire quelque chose de passable, dans mon voyage d'Afrique, qu'au moment où j'avais oublié les petits détails pour ne me rappeler dans mes tableaux que le côté frappant et poétique ; jusque-là, j'étais poursuivi par l'amour de l'exactitude, que le plus grand nombre tient pour la vérité".

Appréhender l'homme, que l'avancée scientifique démontre tellement plus complexe que ses apparences, impliquera ensuite de le décomposer et de déconstruire cette apparence dénommée le *réel*. Il suffira de mentionner ici quelques exemples connus : la démarche cubiste, Cézanne ses *Baigneurs* et *Baigneuses* ; Matisse, ses nus et ses bronzes (*Jeannette, La Serpentine*) ; Picasso évidemment par ses



Meret Oppenheim,  
Handschuhe AI 12,  
technique mixte, 1985.



## La création vagabonde

**Jacques-Louis Binet**

Secrétaire perpétuel de l'Académie de Médecine,  
correspondant de l'Institut.

« La question n'est pas nouvelle : "l'artiste" précède-t-il le savant dans ses découvertes ? Déjà les jeunes gens qui se retrouvaient, entre 1888 et 1890, autour de Maurice Denis et Paul Sérusier pour un renouveau de la peinture, se groupaient autour du mot "nabis", qui vient d'un terme hébreu signifiant prophète ou illuminé. En 1910 (*Du spirituel dans l'art*) Kandinsky écrit : "l'esprit qui conduit vers le royaume de demain ne peut être reconnu que par la sensibilité (le talent de l'artiste étant ici la voie)". A l'opposé, de nombreux créateurs se veulent traduire les idées de leur temps et le même Kandinsky commence son livre par : "toute œuvre d'art est l'enfant de son temps". Pour chaque période, pour chaque culture quelle est la part du scientifique et du culturel, du rationnel et de l'affectif ? Les exemples sont contradictoires.

Lorsque Harvey découvre la circulation sanguine, c'est Louis XIV qui, contre la faculté de médecine de Paris, prend parti pour Harvey, crée au jardin du Roi une chaire pour l'enseigner aux anatomistes, c'est-à-dire aux chirurgiens, et fait appliquer ces principes d'hydrodynamique aux eaux de Versailles, à la construction du futur canal Rhône-Atlantique. Le même thème se retrouve dans les dessins anatomiques de Lebrun aujourd'hui conservés au Musée du Louvre. Dans ce premier exemple, Le Brun et Le Notre suivent, appliquent la science de leur époque plus qu'ils ne la précèdent.

Un chimiste, spécialiste des corps gras, Eugène Chevreul, est nommé à la manufacture des Gobelins, pour surveiller la "bonne tenue des couleurs" des tapisseries. Il y découvre, en 1839, une particularité de notre perception des couleurs, "la loi du contraste coloré", qui explique que la densité d'un noir est modifiée par la juxtaposition des couleurs qui le bordent. En savant de son siècle il veut, à la fois, comprendre, appliquer et expérimenter cette loi à tous les domaines y compris la peinture, prend rendez-vous avec Delacroix, qui, au dernier moment, ne peut venir. Quarante ans plus tard il reçoit la visite de Seurat et Signac, qui ont retrouvé dans son livre les principes de ce qu'avait découvert Monet et veulent le développer dans le "divisionnisme". Monet refusera toujours ce "scientisme" et ne participera pas, pour cette raison, à la dernière exposition impressionniste. Plus tard Delaunay et Léger s'y sont souvent référés sans l'interpréter de la même manière.

Au vingtième siècle, entre l'art et la science, *la création vagabonde*<sup>1</sup>. ☞

objets, bronzes et toiles - celle par exemple qui distord la colonne vertébrale de l'*Odalisque* d'Ingres afin de représenter dans un même plan une anatomie féminine recto et verso (*Femme nue au jardin*).

Plus tard encore, l'homme global "fait art", à la fois support et surface de l'œuvre plastique dans des directions que

« L'homme global "fait art", à la fois support et surface de l'œuvre plastique.»

certain qualifient d'innovations et d'autres de dérives. Dans les musées, expositions et installations, le "Body Art" s'attache au tout ("pinceaux vivants" des corps féminins de Klein, "Body-painting"), et aux vues partielles. L'"Anatomie-Art", largement

sortie des musées s'affiche dans les publicités des médias, de la rue, ou du métro, si l'on admet que la qualité esthétique de certaines images de mode peut prétendre à ce qualificatif. Dans ce domaine ouvert à toutes démarches, on notera les "Performances" d'Orlan qui se fait implanter sous la peau de diverses parties du corps des masses de silicone déformant son anatomie, sans projet d'amélioration ou de rajeunissement mais pour exposer les résultats photographiques. Ainsi les plastinations, techniques que, prosecteur, je pratiquais en injectant des matières plastiques dans les vaisseaux et tissus de cadavres pour l'enseignement des étudiants en médecine, et qui ont été reprises, à usage profane, par le Dr Gunther Von Hagens, utilisant les corps de condamnés à mort chinois en expositions publiques payantes, présentées dans certaines villes d'Allemagne ; sous l'alibi d'un "art démocratique" (l'anatomie humaine à la portée de tous !), l'affaire est florissante et lucrative. Bernard Venet lui, expose en galerie ses scanners thoraciques, Jessica Vaturi expose les photos de ses endoscopies (Endoscopic Art !), d'autres encore exposent leurs tracés d'électrocardiogrammes ou d'électro-encéphalogrammes... ☞

## La révolution des biologistes

L'avènement de technologies nouvelles, ouvrant l'accès à la biologie cellulaire et moléculaire, a permis de passer de l'organe au tissu, du tissu à la cellule, et à l'intérieur de celle-ci, aux éléments de sa machinerie, jusqu'aux gènes et à leur A.D.N. (dont on se demande s'il ne poursuit pas sa propre perpétuation en perpétuant la vie). Cette anatomie demeure morphologique mais a changé d'échelle, du macroscopique elle est passée au micro, du microscope à l'ultramicroscope, du millimètre au millionième de millimètre, mais surtout du cadavre au vivant, et de la structure à la fonction, puisqu'elle approche les mécanismes intimes de la vie.

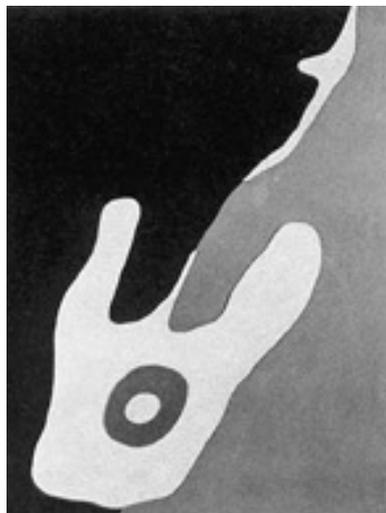
L'étude de cet *Homo Biologicus* révèle aux scientifiques une anatomie biologique, dont les figures, structures et formes inconnues jusqu'alors, sont évidemment naturelles mais reproduisent des figures connues, telle une double hélice de l'A.D.N. Dans le même temps des artistes, abandonnant les thèmes conventionnels, bouleversent

“Henry Moore affirme s'orienter vers des sculptures biomorphes.”

l'univers des formes. Leur imaginaire invente, préfigure quelquefois des figures de cette anatomie biologique qu'ils n'ont jamais vues, “comme s'ils voyaient l'invisible”, selon la belle formule de René Huyghe.

Deux sculpteurs parmi d'autres, Henry Moore (1898-1986) et Hans Arp (1887-1966), furent des pionniers de cette évolution. Leur mot d'ordre esthétique, qui deviendra un fondamental de l'art moderne, avait été formulé par Paul Klee (1879-1940) : “Comme la nature”. “Nous ne voulons pas imiter la nature, écrit Arp, nous voulons donner forme comme la plante donne forme à son fruit, et non pas reproduire”. Je suis intéressé par la figure humaine, reprend Moore, mais les lois de la forme et du rythme, je les ai découvertes en étudiant les “configurations naturelles” (rochers, arbres et plantes). Il n'est donc pas étonnant que des structures microscopiques du vivant, révélées par la biologie moléculaire, correspondent

à des figures dont les artistes n'ont pas eu connaissance puisqu'elles n'ont pas été encore décelées, mais qu'ils inventent à partir de leur environnement naturel. Lorsqu'Henry Moore affirme s'orienter vers des sculptures *biomorphes* – formes du vivant – il n'a aucune idée des ribosomes, organites intracellulaires vestiges lointains de bactéries, qui n'ont pas été décrits. Pourtant, ses structures à corps imbriqués proposent



une étonnante similitude avec les deux sub-unités constituant les ribosomes, confirmant la pertinence de son affirmation. Cette fascinante relation du macro au microscopique, continue avec Picasso qui, en 1930 à Boisgeloup, crée à son tour des figures bipartites, avant que Brancusi, avec ses figures ovoïdes (*Mademoiselle Pogany*), et Etienne-Martin, avec ses structures chthoniennes, n'évoquent des éléments biologiques de la cellule humaine. Plus près de nous dans notre Compagnie, Jean Cardot, Antoine Poncet, Guy de Rougemont et André Wogensky par exemples, réalisent des sculptures qui peuvent être qualifiées de biomorphes.

En peinture, la *Configuration* (1927) de Hans Arp augure à son insu de la plasticité du vivant, celle par exemple des cellules du sang, dont les globules blancs se déforment sans fin pour franchir les minces interstices de la paroi d'un vaisseau capillaire. Si Wassily Kandinsky semblera récuser la nature, sa recherche de la “nécessité intérieure” qui veut

Ci-dessous : Henry Moore, Sculpture en deux parties n°2, bronze, 1968.

En bas : reproduction en volume d'un ribosome, organite intra-cellulaire constitué de deux sub-unités.

En bas, à gauche : Hans Arp, Configuration, huile sur toile, 1927.



Dès 1971, René Huyghe s'interrogeait sur l'origine des formes<sup>2</sup> et analysait en termes de formes et forces la peinture française, des impressionnistes à Toulouse-Lautrec<sup>3</sup>.

Pour un mathématicien, André Lichnerowicz, les deux aspects de la création, scientifique et artistique, se confondent et se sont toujours confondus<sup>1</sup>. Du début du XVII<sup>e</sup> siècle jusqu'à Fresnel, la mécanique est la discipline reine ; l'espace est celui de Newton, séparé du temps. A cette permanence de la matière répondent, dans le domaine de l'art, la science des proportions, les règles de la perspective et les lois de la beauté. 1870 : c'est l'impressionnisme, mais c'est aussi la lumière, qui devient une onde électromagnétique. Dans les années 1905-1925 "le réalisme de la matière s'est dissout en art comme en science" et aux travaux d'Einstein, à la fusion de l'espace et du temps répondent en peinture cubisme, représentations spatiotemporelles de Duchamp, chromatisme de Delaunay, transfiguration surréaliste, écriture de Malevitch et de Mondrian. "Dans ce dernier quart du vingtième siècle, conclut Lichnerowicz, malgré certaines apparences, science et peinture, filles de notre esprit, continuent à évoluer dans une étrange harmonie".

Trois sculpteurs n'ont pas traduit la biologie de leur époque, mais s'y sont confrontés : Constantin Brancusi, Jean Arp et Etienne Hajdu. Chez Brancusi, le concept de l'œuf, l'irruption de la vie dans son unité d'origine, sa forme naissante, sa force élémentaire apparaissent avec le *Nouveau-né* de 1912 et le *Commencement du monde* de 1924. Il y a chez Arp, dans son œuvre en ronde-bosse, une expérience presque biologique de la création. "Il me faut des années pour mener à bien une sculpture et je ne la lâche pas avant que soit passé dans ce corps suffisamment de ma vie". Les noms que donne Arp à ces sculptures renvoient souvent aux choses de la vie. Le terme de *concrétion*, qui recouvre une série commencée en 1933, s'applique au cœur qui bat, au sang qui coagule, ou au lait qui caille. Même élan vital, mêmes forces de croissance qui emportent, brassent animal, végétal et minéral dans *Torse avec bourgeons* (1961), *Torse gerbe* (1959), *Feuille se reposant* (1965) ou *Le fruit qui marche* (1955). Hajdu fut sans doute le premier sculpteur de la biologie cellulaire à laquelle il s'était initié dans le laboratoire de Marcel Prenant. Il part de l'œuf de Brancusi, "dans l'œuf il y a le germe profond mais, ajoute-t-il, la coquille doit se briser car la vie naît de la division" et, dès 1947, il se cherche un nouvel alphabet, en référence à la cellule, son cycle, ses mouvements. A partir de la structure du "fuseau", il développe un nouveau langage, qui renvoie parfois très explicitement au monde biologique, sans s'y limiter. Du côté de la peinture, deux membres de cette compagnie ont pris des positions plus complexes. ←

faire “vibrer” l’âme du spectateur, l’amènera à emprunter aux formes et couleurs naturelles. “On décrivait autrefois, affirme ensuite Paul Klee, des choses que l’on pouvait voir ou aurait aimé voir”. Mais “L’art ne reproduit pas le visible, il rend visible”. Nous avons acquis la certitude, continue-t-il, que “le visible n’est qu’un exemple isolé et qu’il existe à l’état latent bien davantage d’autres vérités encore. Il faut tendre à ce que le hasard se fasse essentiel”. Klee pouvait-il imaginer combien l’intimité infinitésimale du vivant humain révélerait de nombreux états latents de forte puissance esthétique ou inversement, comment les arts plastiques apparaîtraient chevillés au plus intime de la vie humaine ?

Ici, on voit cependant l’écueil à éviter. Celui de vouloir prouver, démontrer, tels ces scientifiques jurant avoir vu leur découverte dans une toile d’artiste, ou de tel artiste convaincu d’avoir figuré la double hélice de l’A.D.N. avant sa découverte ! Seul est admissible le constat de deux évolutions parallèles, chaque spectateur d’une œuvre conservant la liberté de sa lecture, seul est pertinent un regard “pour soi” ! Nous nous limiterons à proposer ici une sorte d’exercice-illustration du jugement de Paul Klee. Considérons les cellules présentées sur la planche I, certaines de leurs structures microscopiques ne peuvent-elles être vues en figures plastiques ?

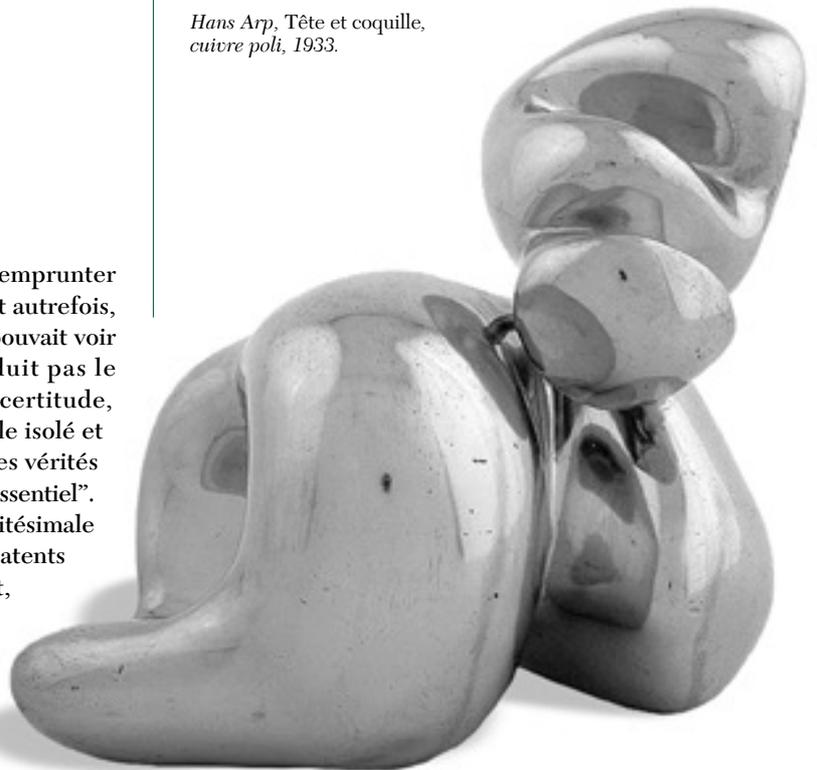
En notre XXI<sup>e</sup> siècle, un *Homo Biologicus* s’est substitué à l’*Anatomicus*.

L’exponentielle évolution anatomico-radio-biologique a révolutionné diagnostics et traitements des maladies. Ce progrès va-t-il de pair avec un progrès similaire dans l’humain ? On peut en douter. Si la “médecine anatomique” semble en régression, la médecine technologique, informatisée, sécuri-socialisée, expose au même risque d’oublier l’homme. Ils se leurrent ceux qui considèrent les résultats des machines et appareils en dehors et à côté de l’individu, de sa parole et de son histoire.

Aussi brillantes soient les performances du Pet-scan pour topographier les zones encéphaliques et étudier leur activation, quels que soient les progrès et espoirs des sciences cognitives, elles n’en sont pas encore à réduire les mécanismes de la pensée et de la conscience du Soi humain à des phénomènes physico-chimiques, ou bien à déceler un siège de la pensée, et, pourquoi pas, de l’âme...

Que penser, en parallèle, de l’évolution des arts plastiques ? A chacun son jugement, remarquons seulement qu’elle estompe l’alternative aussi prisée et confortable que discutable du figuratif/non figuratif. Puisqu’une radiographie, une scintigraphie d’organe ou une photo de l’A.D.N. sont bien figuratives, comment refuserait-on ce qualificatif aux œuvres de plasticiens re-présentant, à leur su ou insu, de telles structures ? ♦

Hans Arp, Tête et coquille, cuivre poli, 1933.



Jean Dewasne me parlait souvent des concepts de René Thom (catastrophes, saillances, prégnances) qui l’aidaient dans ses compositions et m’avait demandé de le voir. Cette rencontre eu lieu en 1983<sup>1</sup>, mais ne fut guère productive. René Thom a esquissé une théorie de l’esthétique, mais avec comme seules références Pollock et Tobey, sans trop se soucier du travail de Dewasne et sans vouloir commenter son analyse des *Graphes, chemins de la liberté*<sup>2</sup>. Au même colloque, Olivier Debré affirme que le sens de l’art reste lié à notre définition de l’homme et “qu’elle évolue suivant l’idée que nous nous faisons de nous-mêmes, de notre corps, de notre esprit, et que nous impose la science (...) A la Renaissance, Michel-Ange était plus important que Galilée, car la formulation de l’être était nécessaire à sa définition. De nos jours, Einstein est plus important que Picasso». S’en suit une analyse du corps du peintre. Opposition de l’œil gauche qui reste soumis à l’image et de l’œil droit qui l’analyse, du bras gauche qui perçoit et du droit qui dirige : “Toutes les parties du corps agissent simultanément et successivement”. Mais il ne s’agit que du corps d’Olivier Debré et nous percevons beaucoup mieux la fusion du corps et de l’environnement, du signe et de sa signification, du temps et de l’espace, dans le lyrisme ( il aurait dit ferveur) avec lequel il évoque cette matinée de peinture, sur le motif, au pied du temple de Konarak, devant le golfe du Bengale.

Aujourd’hui, comme hier, entre l’art et la science, la création vagabonde.

1 Jacques-Louis Binet, Jean Bernard, Marcel Bessis, *La création vagabonde*, Hermann, Paris, 1986.

2 René Huyghe, *Formes et forces*, Flammarion, Paris, 1971.

3 René Huyghe, *La relève du réel*, Flammarion, Paris, 1974.



# A la recherche d'une "solution française" dans la création artistique de l'entre-deux guerres

Par Bruno Foucart, professeur d'Histoire de l'Art à l'Université Paris-Sorbonne et directeur scientifique de la Bibliothèque Marmottan.

*Dans les années trente-quarante s'épanouit en France un art capable de pacifier et de réunir, qui peut apparaître comme une traduction de la conscience contemporaine : un désir de calme, d'introspection, de classicisme.*

Une révision de nos jugements sur l'art du XX<sup>e</sup> siècle, comparable à celle qui eut lieu pour le XIX<sup>e</sup> siècle, est nécessaire. De même que pour le XIX<sup>e</sup> siècle on a accepté de faire place aux notions, longtemps abhorrées, d'éclectisme, d'historicisme, il faudrait pour le XX<sup>e</sup> siècle revoir les années de l'après-guerre dans un même esprit de compréhension. Après les révolutions esthétiques des années 1900-1910, comparables à ce que fut la décennie 1500-1510 pour l'art européen, il s'agit de les intégrer dans la vie quotidienne. Ce sera la tâche des nouvelles générations dont le désir est non de refuser la modernité mais en quelque sorte de l'acclimater. Loin de refuser les acquis, en particulier ceux du cubisme, les jeunes artistes cherchent à en tirer les enseignements et à vivre avec cet héritage. Le souhait d'un nouveau classicisme, tant brocardé, n'est pas refus de modernité mais au contraire la possibilité d'un accord quotidien. Il y avait certes les purs qui refusaient les "concessions" mais il apparaît qu'en trente ans un consensus, un véritable air du temps a été accepté et reconnu. Plus qu'un combat entre anciens et modernes, entre dans les arts décoratifs, la SAD (Société des Artistes Décorateurs) et l'UAM (Union des Artistes Modernes), l'important est de constater comment l'on arrive dans les années trente-quarante à un accord, exceptionnel, qu'il faudrait considérer comme un moment de grâce, tôt interrompu par la guerre et renvoyé à un monde antérieur.

Pour s'en convaincre le plus simple est encore de consulter et de prendre au sérieux les témoignages contemporains. En 1939, René Huyghe et Germain Bazin, alors jeunes conservateur et attaché de conservation, donnent de la situation artistique un panorama qui sera bouleversé après le choc et les conséquences de 1940 mais qui peut apparaître comme

la traduction de la conscience contemporaine ; un désir de calme, d'introspection, de classicisme. C'est le point de vue de P. d'Uckerman comme celui bien sûr de Waldemar George ou de Louis Gillet. Pour eux, l'art du XX<sup>e</sup> siècle et les générations d'après Matisse et Picasso sont arrivées à un moment de calme lucidité. La date de 1937 n'est pas un hasard : elle correspond bien sûr à celle de l'exposition des arts et techniques dans la vie moderne où la France semble proposer une synthèse, celle d'un art capable de pacifier et réunir.

S'est ainsi mise en place une "solution française" dont on peut suivre les étapes, en particulier dans les successives expositions de 1925, 1931, 1937 et, ne la sous-estimons pas, celle de 1939 à New York. De même faut-il inclure l'exposition flottante de 1935, celle du paquebot Normandie. A travers quelques exemples, le duo en 1925 du Pavillon de l'Esprit nouveau et de celui du Riche collectionneur, le Palais des Colonies en 1931, les aménagements du Normandie, les Palais de Chaillot, de Tokyo, et leurs décors, on peut suivre l'émergence d'une "solution française", capable de concilier les impératifs de la modernité et ceux de la mémoire, d'accorder nudisme et ornement (ce que propose avec Waldemar George un décorateur comme Arbus). L'année 1939 peut apparaître ainsi comme un "sommet de l'art français", c'est-à-dire d'un art moderne revu dans la perspective des apports de l'histoire artistique de la France, même si la guerre allait entraîner ce rêve, vite interrompu, dans son désastre. ♦

**Grande salle des séances, le 26 janvier 2005.**

*Illustration : la piscine des premières classes, paquebot Le Normandie, 1935*

# Peut-on tourner des films historiques ?

Par Jean Tulard, membre de l'Institut

*Comment raconter l'Histoire au cinéma, entre le film documentaire qui présente la vérité brute et le film de fiction qui reconstitue l'histoire en studio ? Et si Méliès l'emportait sur Lumière, rendant ainsi par l'éclat trompeur de l'art la réalité historique accessible à un vaste public ?*

Au parallèle Corneille-Racine, Racine peignant les hommes tels qu'ils sont et Corneille tels qu'ils devraient être, le septième art a substitué l'opposition Lumière-Méliès. Lumière filme la réalité (l'entrée d'un train en gare, le déjeuner de Bébé...), Méliès la reconstitue en studio avec des acteurs et des décors.

La préférence de l'historien devait aller à Lumière. Celui-ci n'est-il pas le père du documentaire et de ces actualités qui firent longtemps la première partie des spectacles cinématographiques et qu'a supplantées le journal télévisé ? Lumière, c'est la vérité brute telle que l'enregistre la caméra, alors que Méliès symboliserait l'éclat trompeur de l'art. Oui, l'historien devrait privilégier Lumière au nom de la vérité et de l'exactitude.

Tout en rendant hommage au documentaire, qu'il me soit permis de défendre le film de fiction, l'histoire reconstituée en studio.

La tâche s'annonce rude. Le film historique n'a pas bonne presse en effet. On lui reproche d'abord ses anachronismes.

Dans un peplum sur Néron, on le voit, au sortir d'une orgie,

traverser une galerie où il peut contempler les bustes des Antonins qui régneront bien longtemps après lui. Il fallait agrémenter le décor : on prit les bustes qui se trouvaient à portée du décorateur. Imagine-t-on un film sur la Renaissance où François I<sup>er</sup> contemplerait le buste de Louis-Philippe ?

Dans *Buridan héros de la Tour de Nesle*, Marguerite de Bourgogne voile ses appâts d'un slip Petit-bateau délicieusement coquin mais fâcheusement anachronique. Le costumier devait être distrait.

Dans le *Napoléon* de Sacha Guitry on aperçoit, lors de la reconstitution de la bataille d'Austerlitz, des poteaux électriques. Cette fois c'est le cadreur qui pensait à autre chose. Dans ce *Napoléon*, Murat porte le même costume lors du coup d'Etat de Brumaire et au moment de son exécution quinze ans plus tard.

La Fayette, dans la *Révolution française* de Robert Enrico, a la poitrine couverte de décorations en 1792, alors que l'assemblée constituante avait aboli ces distinctions.

Finissons avec *Quentin Durward* où le héros vient se mettre au service de Louis XI dont le château est Plessis-les-Tours. Que voit-on sur l'écran ? Le château de Chenonceau. Et que précise un sous-titre mal venu ? Castle of Chambord !

Ne parlons pas de *Sanson contre Hercule* ou des anachronismes voulus de *L'Étroit mousquetaire* de Max Linder où Richelieu donne ses ordres par téléphone.

Autre reproche : faire jouer par des acteurs des personnages historiques. Les ressemblances sont souvent lointaines. Pour Cléopâtre ce n'est pas gênant : Theda Bara, Claudette Colbert, Vivian Leigh, Elisabeth Taylor et même Pascale Petit

“ La propagande a souvent faussé la perspective historique. ” ont interprété le rôle sans que l'on se soit préoccupé de la longueur de leur nez, mais pour Napoléon cela devient plus embarrassant et que dire dans le cas de De Gaulle ?

Le poids du producteur est un troisième handicap. Ne l'oublions pas : le cinéma est une industrie. La rentabilité est la principale préoccupation du producteur. Il a dans sa ligne de mire les dépenses des décors et des costumes. Un film sur la Seconde Guerre mondiale sera forcément moins cher qu'une œuvre sur la guerre de cent ans. Il aura aussi des exigences sur le scénario. Pour attirer le public il y a de *bons* personnages (Napoléon, Jeanne d'Arc, Lucrece Borgia, Cléopâtre, Néron...) mais ces personnages sont souvent des *mauvais*. Le méchant attire plus commercialement que la sainte. Du moins c'est ce que croient souvent les producteurs.

Enfin, la propagande a fréquemment faussé la perspective historique. Les régimes totalitaires ont été très friands de films historiques : Mussolini avec *Scipion l'Africain* en 1938, Staline pour *Pierre le Grand* en deux parties (1937-1939), Hitler invoquant Frédéric II dans *Le grand roi* (1942), mais aussi Enver Hodja faisant tourner un *Scander Berg* en 1954 et Ceaucescu un *Vlad l'empaleur* en 1978. Chaque fois, le dictateur récupère l'histoire à son profit et s'identifie avec le héros éponyme. On pourrait suivre pareillement les variations de l'image de Napoléon à travers *Les cents jours* sur un scénario de Mussolini, *Koutouzov* inspiré par Staline en 1942 ou *Kolberg*, dernier film du régime nazi en 1945.

Faut-il pour autant condamner le film historique ?

La liste des chefs d'œuvre est impressionnante : *La passion de Jeanne d'Arc*, *Alexandre Newsky*, *Henri V* d'après Shakespeare, etc. Le film historique a une réelle valeur pédagogique. Songeons à l'ouverture du *Danton* de Wajda. Le Paris de 1794 est magistralement évoqué : la guillotine et les queues aux portes des boulangeries. Le décor de la Terreur est planté en quelques images. Le film historique aide aussi à comprendre une bataille. On le sait, grâce à Stendhal dans *La chartreuse de Parme*, le combattant ne comprend rien aux opérations dans lesquelles il est engagé. Le correspondant de guerre qui filme l'événement n'est pas toujours au bon endroit et n'a pas une vue d'ensemble. Il manque souvent l'essentiel. La fiction, parce qu'elle bénéficie du recul du temps, pourra isoler et filmer les moments décisifs d'une bataille et les faire comprendre aux spectateurs.

Ainsi en va-t-il des carrés anglais et de la cause de la défaite de Napoléon à Waterloo à travers le film de Bondartchouk en 1970. On comprend tout quand les témoignages de Parquin ou de Coignet nous laissent sur notre faim.

Un acteur peut se confondre avec un personnage au point de substituer son image à celle de son modèle. Comment ne pas penser à Falconetti en Jeanne d'Arc, les cheveux coupés réellement et recevant de vrais crachats sur son visage, à Antonin Artaud, hallucinant Marat dans le *Napoléon* de Gance, à Marcel Herrand, prodigieux Lacenaire dans *Les enfants du Paradis* et à Daniel Auteuil dans le film



## Un artiste a besoin d'être libre

Réaction de **Pierre Schœndœrffer**  
Membre de la section des créations artistiques  
dans le cinéma et l'audiovisuel

“ Je voudrais apporter un écho à ce qu'a dit notre cher confrère - et ami - de l'Institut. Et pour ce faire, je vais m'appuyer sur ma propre expérience. J'en suis confus, mais cela peut aider à ressentir les incertitudes, inquiétudes, exigences, les devoirs d'un cinéaste qui s'aventure dans la réalisation d'un film historique.

René Clément, au cours d'une de nos conversations, après *Paris brûle-t-il ?* : “plus jamais ça. Je ne ferai plus jamais un film d'histoire contemporaine. J'ai besoin d'être libre”. Je m'en suis souvenu quand j'écrivais le scénario de *Dien Bien Phu*.

Je me suis souvenu aussi d'une anecdote significative alors que je montais *La Section Anderson* – un documentaire d'une heure sur une section de soldats américains au Vietnam, en 1966, commandée par un lieutenant noir de West Point. Au cours des sept semaines passées avec ces soldats, un jour, dans une zone “tranquille”, un hélicoptère ramène des permissionnaires et des blessés légers guéris. D'un groupe de paillotes partent soudain des rafales de coups de feu. Courte panique. La section Anderson, en protection, se lance aussitôt à la contre-attaque. Le feu cesse. Nous arrivons sur les paillotes désertes et trouvons des emplacements de combats et des étuis, des douilles de Kalachnikovs encore tièdes. ”



Ci-contre : Jacques Perrin dans *La 317<sup>e</sup> section*, 1965, film de Pierre Schœndœrffer.

que Francis Girod consacre à l'assassin-dandy ? Chaque fois l'acteur, Herrand comme Auteuil, renvoie aux gravures d'époque. Il est plus vrai que nature.

Les décors ont souvent un tel réalisme qu'ils finissent par s'imposer à l'historien. On trouve dans certains manuels d'histoire, pour représenter le boulevard du crime à l'époque de la Monarchie de juillet, des photos des *Enfants du Paradis*.

Revenons au documentaire et à l'actualité filmée. Il serait bien naïf de croire à leur objectivité. Selon la manière dont sera placée la caméra, en plongée ou en contre-plongée, le personnage filmé sera écrasé ou grandi. L'image n'est jamais neutre. Et le montage joue un rôle essentiel depuis l'expérience fameuse de Mosjoukine faisant suivre le visage inexpressif d'un acteur de diverses images, une femme ou de la nourriture. On croit lire sur le visage de l'homme le désir ou la faim. Le reportage de Leni Riefensthal sur le congrès du parti nazi à Nuremberg en 1934 a produit, sous le titre du *Triomphe de la volonté*, une forte impression, ce qui explique la fascination de certains intellectuels français d'alors pour Hitler. Reprises dans *Pourquoi nous combattons*, la série américaine justifiant l'entrée en guerre des Etats-Unis contre l'Allemagne, ces même images, nullement modifiées, ne produisent cette fois, dans un autre contexte, qu'une réaction de rejet. Un montage n'est jamais neutre.

Soulignons par ailleurs que le cinéma ne datant que de 1895, il n'y avait pas de caméra à Rouen près du bûcher de Jeanne d'Arc, ni à Vaux-le-Vicomte, lors de la réception que donna Fouquet en l'honneur de Louis XIV, ni sur le champ de bataille d'Austerlitz. Le champ qu'offre Louis Lumière par rapport à Meliès est bien restreint.

Il arrive qu'un film de fiction prenne une valeur historique. A qui veut comprendre la France déchirée des années d'occupation allemande, quel meilleur témoignage que celui du *Corbeau* sur les lettres anonymes et la délation ?

La meilleure preuve de la supériorité de Meliès sur Lumière n'est-elle pas fournie par Pierre Schœndœrffer qui, tournant un film sur Dien Bien Phu, ne reprend pas les documents filmés mais reconstitue avec des acteurs la bataille, la rendant ainsi compréhensible à un vaste public et nous donnant un chef d'œuvre du film historique. ♦

Quand je monte cette séquence, je dis à mon monteur pour la clore de mettre une paillote qui brûle. C'est comme ça que ça se passait dans cette guerre. C'était la vérité de cette guerre. La vérité ! Chez moi, dans la nuit qui suivait, je me suis réveillé : le lieutenant Anderson n'avait pas fait brûler la paillote ! Qui étais-je moi, pour la faire brûler à sa place ? Le lendemain, j'ai dit à mon monteur de retirer ce plan final. Et j'ai été soulagé. Deux vérités : celle reconnue généralement et celle du lieutenant Anderson dont je contais sa responsabilité au Vietnam. Ecrivant le scénario de *Dien Bien Phu* (dont parle si élogieusement Tulard), je me disais parfois en riant : cette fois, je vais gagner cette sacrée bataille ! (ah ! ah !)... J'ai pris le parti de ne jamais montrer et faire parler les personnages historiques de la bataille. Je ne voulais pas les trahir par omission, par désinvolture, par à peu près, par le ton même des acteurs qui les auraient incarnés. J'ai choisi de m'appuyer dans ma quête de vérité sur les petits, les sans-grades, ceux qui marchaient toujours – "ne l'étions nous pas, fatigués !" – J'avais besoin d'être libre, comme m'avait dit Clément. Un artiste – si artiste je suis – a besoin d'être libre.

Je voudrais conclure – et ce n'est pas tout à fait hors du sujet – avant de tourner mon film, je suis retourné à Dien Bien Phu (la première fois depuis trente huit ans). Ce jour, le cœur étreint, je pensais à mes camarades, connus ou inconnus, qui dormaient là – de grands bouquets de bambous avaient poussé sur leur ultime bivouac. Des gens autour de moi me posaient des questions sans réponse : "quelle idée de se foutre dans une cuvette pareille..." etc... Ils m'horripilaient ! La nuit, je ne pouvais pas dormir, je suis parti seul sur nos collines, *Dominique 2*, *Eliane 1* la sanglante. Je marchais, tourmenté, trébuchant dans ce qui restait des tranchées. J'ai eu le sentiment d'une armée morte autour de moi. Une présence silencieuse qui me hérissait les poils du corps. Je ne pensais plus seulement à nos camarades, je pensais aussi à eux, les autres, nos adversaires. O, j'étais tourmenté ! sur *Eliane 1*, perdue et reprise sept fois, je me suis arrêté, agenouillé et je leur ai parlé, j'ai parlé à haute voix à cette armée morte, à Dieu aussi sans doute : "Aidez-moi, je suis là pour vous, aidez-moi à ne pas trébucher, à dire de vous ce qui doit être dit. Aidez-moi, car j'ai peur".

Une sorte de sérénité m'a gagné. Je suis rentré à l'hôtel et j'ai dormi sans cauchemar.



# Le Flamenco

Par Mario Bois, éditeur de musique et écrivain

*Aussi rayonnant qu'insaisissable, un art façonné au cours des siècles par le peuple gitano-andalou, venu jusqu'à nous par la seule tradition orale et gestuelle.*

## Qu'est-ce que le flamenco ?

Commençons par ce qui n'est pas le flamenco. Nous avons entendu par exemple ceci : *"J'adore le flamenco, surtout les Gipsy Kings"*.

Ou bien : *"Ma fille apprend le flamenco."*

Que voulez-vous dire ?

*"Elle prend des cours de Sevillana à Paris."*

La Sevillana n'est pas du flamenco, c'est une séguedille importée assez récemment en Andalousie. Là, elle a été habillée à l'Andalouse, mais elle reste une danse folklorique.

Le flamenco n'est pas du folklore. C'est un art façonné au cours des siècles par le peuple gitano-andalou si longtemps marginalisé et misérable. Il sort de la terre andalouse, il ne pousse que là. Il est la fierté de ce peuple qui le conserve jalousement, le respecte, le vénère. Il est sa seule richesse, son trésor, il n'appartient qu'à lui. Ce qui accroît notre admiration, est que le flamenco est venu jusqu'à nous par la seule tradition verbale et gestuelle. Rien n'est écrit.

Mais cet art est si vivace, porteur de tant de vitalité qu'il est victime de sa séduction. Depuis plus d'un siècle, il s'est colporté à l'excès au point qu'aujourd'hui 80% de ce que l'on entend est un flamenco dégénéré, aguicheur, touristique ; 15% est un flamenco de bonne volonté, respectueux mais tiède, sans feu. Les 5% qui restent représentent un art pur, confidentiel, nocturne, grandiose qui peut nous faire frissonner de la tête aux pieds.

D'où vient le flamenco, comment est-il né ? Au début du XV<sup>e</sup> siècle, le peuple andalou vit dans l'asservissement d'un

régime féodal. Son patrimoine de musiques et de danses est fait de romances mauresques, de refrains castillans et andalous profanes, complaintes et ritournelles, de cantigas d'église et de synagogue etc. Par ailleurs, vers le VIII<sup>e</sup> siècle, une caste, celle des tziganes, dans la région du Rajasthan, est persécutée et chassée d'Inde. Ces tribus vont errer 600 ans toujours vers l'Ouest. Elles finiront par s'arrêter à la limite du monde connu (l'Amérique n'est pas encore découverte), en Andalousie, où elles s'établissent à partir de 1440. Ces gitans apportent leur musique et leurs danses. Ils se mêlent peu à peu au peuple local (la misère rapproche), et c'est ce mélange qui va faire naître le flamenco. Celui-ci naît de cette rencontre gitano-andalouse. Il n'existera donc qu'en Andalousie. Il n'est donc certainement pas seulement gitan car alors, les tziganes danseraient le flamenco à Budapest.

## L'art flamenco se compose de cinq éléments

**LE CHANT (El Cante) :** c'est le domaine primordial, fondamental de celui qu'on appelle avec respect "le cantaor". Il interprète les cantes de son choix, ceux qui correspondent à son savoir et à ses possibilités vocales. Il y a 52 familles de chants flamencos qui diffèrent par leur cadre harmonique et leur structure rythmique, depuis les plus anciens (cantes primitivos) jusqu'aux plus abâtardis.

**LA GUITARE (El Toque),** du verbe "tocar" (toucher) : le guitariste flamenco a toujours été là pour accompagner le Cantaor. Ce n'est que vers les années 1930 qu'il commence à se produire en solo au cours de récitals.

**LA DANSE (El Baile) :** cet art est le plus spectaculaire, le plus connu en dehors de l'Andalousie. Quelques grandes figures : Pastora Imperio, Carmen Amaya, Antonio etc.

**LES PERCUSSIONS** (qui animent la fête, El Jaleo) : cela va des castagnettes provenant des crotales antiques, au zapateado (martèlement des pieds), des palmas (claquement des mains) aux pitos (claquement des doigts) etc.

**LES TEXTES CHANTÉS (Las Coplas) :** c'est ce que nous, étrangers, connaissons le moins. Or, dans un cante, on chante 3 ou 4 coplas. Ce sont des petits couplets, tous différents, brefs, quelques lignes, dont la prosodie correspond à la structure du chant. Chacun d'eux dit une chose, un compliment galant, une plaisanterie, une comparaison, une lamentation. Les coplas sont innombrables et d'une richesse imaginative et poétique telle que Manuel de Falla déclara : *"le peuple andalou est l'un des plus grands poètes de l'humanité"*.

Oui, l'art flamenco est un foyer incandescent dont la flamme fascine. Mais il est si complexe, si secret, si difficile à appréhender pour nous qu'il est aussi un poisson. Il ne vit que dans son élément et lorsque vous cherchez à le saisir, il vous glisse dans les mains. ♦

## Grande salle des séances, le 2 mars 2005

*Exposé illustré par des extraits chantés ou dansés par Agujetas, Terremoto de Jerez, Camaron et Carmen Amaya.*

Illustration : Anne-Marie Heinrich.