

Lettre de
l'ACADEMIE *des*
BEAUX-ARTS

INSTITUT  DE FRANCE

La huitième section

“La photographie à l’Académie des Beaux-Arts”

numéro 42 *automne* 2005

Editorial

Désormais, auprès des peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, compositeurs, membres libres, cinéastes,

l'Académie des Beaux-Arts compte les photographes ; c'est l'aboutissement d'un long cheminement des esprits.

A l'apparition de la photographie, dans la première moitié du XIX^e siècle, Gay-Lussac saluait un "art nouveau au milieu d'une vieille civilisation". Mais, un siècle plus tard, un maître de la photographie, Henri Cartier-Bresson, ne se reconnaissait pas "artiste". André Malraux estimait que, dans l'exacte reproduction de la nature qui était l'objectif premier de Niepce, la photographie avait rendu caduc le réalisme classique et favorisé l'émergence des écoles qui ont marqué la révolution picturale. Mais Degas, mais Bonnard, pour ne citer qu'eux, se sont emparé de l'instrument pour appuyer leur démarche. Ainsi photographie et peinture ont suivi des chemins voisins et sont devenues complémentaires.

En 1995, Arnaud d'Hauterives, intervenant dans la séance publique annuelle des cinq Académies consacrée aux découvertes et événements culturels remarquables du dernier siècle, évoquait les grands noms de la photographie : "Peut-être un jour notre compagnie accueillera-t-elle quelques-unes de ces hautes figures, ajoutant en cela une facette au kaléidoscope des arts qu'elle souhaite offrir". Le vœu est aujourd'hui exaucé.

Les personnalités qui ont bien voulu nous apporter leur témoignage éclairent la place majeure de la création photographique dans notre civilisation de l'image, l'originalité de ses recherches liées à l'évolution technologique, à la coexistence de l'argentique et du numérique ; elles soulignent l'importance considérable que la photographie a prise dans les plus grands musées.

sommaire

☛ page 2

Editorial

☛ page 3

Actualités :

Exposition de la Casa de Velázquez 2005

☛ page 4

Election : Claude Parent

☛ pages 4 et 5

Actualités :

Le palais de l'Institut de France à travers les arts

☛ pages 6 à 17

Dossier :

"La huitième section, la photographie à l'Académie des Beaux-Arts"

☛ page 18

Communication :

"L'art dramatique au carrefour de l'écriture, de la musique et de la peinture"
par Paul-Louis Mignon

☛ pages 19 à 23

Actualités :

"Artistes maudits, vous avez dit 'maudits' ?"
Par François-Bernard Michel
et Bernard Galinou

☛ page 24

Calendrier des académiciens

Actualités



Exposition de la Casa de Velázquez 2005

Comme chaque année, la Lettre de l'Académie des Beaux-Arts rend compte de l'exposition des œuvres des jeunes artistes pensionnaires de la Casa de Velázquez à Madrid, accueillie cette année à l'Espace Cardin grâce à la généreuse hospitalité de notre confrère Pierre Cardin.

En 1916, accueillant une idée lancée par Charles-Marie Widor et soutenue par Henri Bergson, le roi Alphonse XIII confia à l'Académie des Beaux-Arts le soin de construire et de gérer la Casa de Velázquez, réplique madrilène de la Villa Médicis, siège de l'Académie de France à Rome. Depuis plusieurs décennies, de jeunes artistes français, peintres, sculpteurs, graveurs, architectes, compositeurs, cinéastes, photographes, retrouvent à Madrid des universitaires de leur génération, qui mènent sur le monde ibérique des recherches de haut niveau. C'est ce qui fait l'originalité de cette institution au sein du réseau des grands établissements que le ministère de l'Education nationale entretient hors de France.

Dans un cadre enchanteur, aux portes de Madrid, les jeunes artistes et scientifiques peuvent se consacrer, pendant un an ou deux, à leurs créations ou à leurs recherches, dégagés de tout souci matériel. Cet indéniable privilège n'est rien comparé à la découverte de la civilisation hispanique et de ses richesses, à la confrontation de deux cultures à la fois voisines et dissemblables, au bénéfice des échanges interdisciplinaires, qu'ils soient artistiques ou scientifiques.

Aujourd'hui encore, l'Académie des Beaux-Arts est présente au sein du conseil d'administration et du conseil artistique de la Casa de Velázquez, et ses représentants travaillent dans un climat de parfaite confiance avec son actuel directeur, Gérard Chastagnaret. Ils suivent avec le plus grand intérêt les progrès des pensionnaires qui ont la chance d'y séjourner et remplissent ainsi l'une des missions fondamentales de l'Académie des Beaux-Arts qui est de découvrir et d'encourager les jeunes talents. C'est donc une joie de retrouver à Paris les œuvres de cette jeunesse studieuse, enrichie et fortifiée sous le soleil madrilène. ♦

En haut, à droite : Marjolaine Pigeon, Espagne 1. 2005.

En haut, à gauche : Gabriel Alonso, Nuevo Cambalache, 2005.

Ci-dessus : Sarah V., S'enfle pour s'envoler, 2005.

Le palais de l'Institut de France à travers les arts

Bicentenaire de l'installation des académies royales au Palais de l'Institut de France

Peintures, dessins, gravures, photographies brossent une ample fresque qui met en lumière des aspects peu connus, parfois insolites, d'une des institutions les plus prestigieuses de notre pays.

Dans le cadre des célébrations du bicentenaire de l'installation de l'Institut de France dans l'ancien collège des Quatre-Nations, quai Conti, l'exposition *Le palais de l'Institut de France à travers les arts* proposait au public de découvrir les métamorphoses successives du bâtiment conduisant au chef-d'œuvre architectural admiré aujourd'hui, mais aussi les événements qui marquèrent la vie de l'institution depuis 1805.

L'INSTITUT : UN MONUMENT POUR DES ARTISTES

Peintures et œuvres graphiques

Conçu par Louis Le Vau, le bâtiment, situé au cœur de la capitale, fut aménagé au début du XIX^e siècle pour y abriter l'Institut de France, qui regroupe les cinq Académies.

Depuis ses origines, le palais a été l'objet d'innombrables représentations picturales. Les œuvres rassemblées pour l'exposition proviennent principalement des collections de l'Institut de France, encore jamais montrées au public, du musée du Louvre, du musée Carnavalet, du musée Marmottan Monet, de la fondation Dosne-Thiers, de la Bibliothèque historique de la Ville de Paris, des Archives nationales de France, de la Bibliothèque nationale de France et du musée national des Arts décoratifs. De remarquables plans d'architectes, d'un grand intérêt au regard de l'histoire du monument, ainsi que des vues du quai et du quartier permettent de suivre l'évolution de l'environnement du bâtiment.

Photographies

Depuis un siècle et demi, la coupole de l'Institut, un des plus beaux ornements de Paris, figure en bonne place dans la production de photographes renommés tels Charles Marville, Eugène Atget, Robert Doisneau, Henri Cartier-Bresson, Pierre Jahan, plus récemment Cyril Vassiliev, auxquels l'exposition donne une place de choix. Leurs images restituent l'univers du Second Empire, celui des Années folles, de l'Occupation ou bien encore des années 1960 ; elles constituent en outre un témoignage précieux sur les transformations du bâtiment et de ses abords.

LA VIE AU PALAIS ET DANS SES ALENTOURS : ARCHIVES ET REPORTAGE

Certains aspects de la vie de l'Institut, qu'il s'agisse d'événements ayant fortement marqué son histoire ou des activités quotidiennes de tous ceux qui concourent à son fonctionnement, sont également présentés. Cérémonies solennelles et réceptions fixées par la peinture ou la photographie, croquis plus facétieux, réalisés durant les séances par les académiciens et reportage exécuté pour l'exposition dans les coulisses du palais constituent un panorama des activités de l'Institut de France.

Théâtre d'événements marquants qui jalonnèrent notre histoire depuis la Révolution française, le parvis de l'édifice joue un rôle non négligeable ; on y voit défiler le peuple de Paris en colère ou en liesse. Il est aussi le cadre de la vie quotidienne du quartier, un lieu de flânerie agrémenté par la présence d'artisans et de bouquinistes. Un ensemble de documents – peintures, œuvres graphiques, archives de presse – permettent de saisir les multiples facettes des abords du palais.

L'INSTITUT DANS LA SOCIÉTÉ FRANÇAISE : UNE FORTE EMPREINTE

L'Institut, à la fois objet de curiosité, de fascination, de convoitise et de critique est au cœur d'une production littéraire, artistique et journalistique considérable. Affiches, photos, livres, articles et caricatures de presse, dessins d'humoristes rendent compte de l'intérêt que suscite l'Institut. Issue d'une collecte sans précédent, l'exposition révèle la variété des représentations. Le palais a inspiré de nombreux artistes qui se sont également intéressés aux activités des hommes qui l'ont habité. Cette sélection, de la peinture du XVII^e siècle aux photomontages contemporains, confirme la place majeure de l'Institut de France dans le patrimoine national. ♦

Parution du Palais de l'Institut, Du Collège des Quatre Nations à l'Institut de France, ouvrage collectif sous la direction de Jean-Pierre Babelon, auquel a participé notre confrère Yves Boiret.

Election

Au cours de sa séance hebdomadaire du 13 avril 2005, l'Académie des Beaux-Arts a élu Claude Parent dans la section d'Architecture au fauteuil précédemment occupé par Jean Balladur. Nous reviendrons sur sa carrière lors de son installation sous la Coupole de l'Institut de France

“ Claude Parent, architecte reconnu sur le plan international, homme de conférence au langage pénétrable de la véritable Architecture. De Columbia University à Los Angeles, l'architecture l'a toujours précédé dans ses nombreuses interventions. Bien que je redoute l'utilisation du mot “créateur”, sa



riche imagination a toujours bouleversé les nombreux auditeurs qui l'écoutaient, avec une étonnante vibration au travers d'une pédagogie dans laquelle il excelle. Toujours animé d'une vision d'avenir, c'est un architecte d'avant-garde, un architecte non anobli volontairement par la volonté de n'être pas sacré par cet horrible diplôme sans contenu exigé dans notre pays, toujours

en rénovation, jamais abouti. Il est un personnage atypique, combattant toujours avec l'architecture oblique, mais subissant réticences et jalousies de la part de l'empire confraternel, allant jusqu'à combattre à fleuret moucheté avec des confrères potiches au service de l'État, peu séducteurs dans la profession, mais porteurs du droit divin dans l'architecture.

Claude Parent a toujours cherché à conjurer la fatalité architecturale, comme par exemple en solutionnant par la qualité un problème mal posé. Il est souvent présent dans les débats administratifs, surtout quand il s'agit du sauvetage de l'architecture. Pour lui, l'architecture représente d'abord une démarche de la pensée, une position, une façon tout à fait spécifique d'appréhender un problème. Il s'est forgé en dehors du milieu scolaire, tout en étant un excellent pédagogue. Architecte, son expérience lui a inculqué face à la vie, face à l'Homme en tant qu'individu, face à la société, une méthodologie que ses collaborateurs ont su mettre en œuvre.

Il n'a pas hésité à mettre en péril son confort pour renier certaines structures mentales, jeter le germe des possibilités normales, y croire profondément jusqu'à y engager sa vie, son travail et mettre en péril son confort. Toute sa vie ne fut qu'une longue tentative de survie, un combat sans fin pour la défense de sa profession, sa valeur, et son intégrité. Il s'attachera toujours à défendre ce métier dévoré par les bureaux d'études et l'insolence des grandes entreprises, voire aussi de l'administration. Claude Parent, rebelle dans ses études, vibration brûlante, voire passionnée pour l'architecture, qui s'en est allé vers Le Corbusier, compte parmi les derniers survivants de cette profession abandonnée depuis longtemps à la distinction médiatique.

C'est bien toute notre Académie qui le reçoit dans son enceinte, certifiant le mérite d'une vie active, et si nous l'accueillons aujourd'hui ici, c'est pour affirmer sa réussite.” ♦

Roger Taillibert, membre de la section d'Architecture



Bibliothèque Paul-Marmottan Exposition Visions du Brésil au XIX^e siècle. Les papiers peints panoramiques, de la réalité au mythe

Dans le cadre de la saison brésilienne, la bibliothèque Marmottan se propose d'évoquer quelques-unes des grandes descriptions dont le Brésil fit l'objet au XIX^e siècle. De nombreux artistes effectuèrent en effet le voyage, tel le dessinateur allemand Johann Moritz Rugendas (1775-1826), dont une trentaine de lithographies prêtées par la bibliothèque de Mulhouse illustreront la vie des Indiens. S'inspirant de l'œuvre de Rugendas, le peintre Jean Deltil (1791-1863) créa, en 1831, pour la fameuse manufacture de Jean Zuber, un papier peint panoramique intitulé *Vues du Brésil*, qui sera exposé grâce à la collaboration du Musée du Papier peint de Rixheim. Trente ans plus tard, un autre panoramique, *Le Brésil*, réalisé en 1862 par Joseph Fuchs (1814-1888) pour la manufacture Jules Desfossé, abordera un angle différent, exaltant le caractère tropical du pays, à travers une faune et une flore idéalisées. Il sera présenté ici grâce au musée d'Art et d'histoire de Fribourg.

Du 16 novembre 2005 au 28 janvier 2006

Bibliothèque Paul-Marmottan
7, place Denfert-Rochereau, 92100 Boulogne-Billancourt
01 41 10 24 70

Horaires : mercredi, jeudi, vendredi : 14h-18h,
samedi : 9h30-12h et 14h-17h

COMPTÉ RENDU
DES SÉANCES
DE L'ACADÉMIE DES SCIENCES.

SÉANCE DU LUNDI 12 AOUT 1859.
PRÉSIDENCE DE M. CHEVREUL.

MÉMOIRES ET COMMUNICATIONS
DES MEMBRES ET DES CORRESPONDANTS DE L'ACADÉMIE.

M. ARAGO donne communication de la Lettre suivante, qu'il a reçue ce matin de M. le Ministre de l'Intérieur.

« Monsieur et cher collègue, la loi qui accorde une récompense nationale à M. Daguerre ayant reçu la sanction du Roi, il me reste à publier sa découverte. J'ai pensé que le moyen le meilleur et le plus convenable était de la communiquer à l'Académie des Sciences. Je vous prie de me faire savoir si elle pourra recevoir cette communication dans la séance de lundi prochain, à laquelle pourront être invités MM. les Membres de l'Académie des Beaux-Arts.

» Agréé, Monsieur et cher collègue, etc. »

L'Académie accepte avec empressement l'offre de M. le Ministre. La communication des procédés de MM. Niépce et Daguerre aura lieu dans la séance ordinaire de lundi prochain.

32

Dossier

La huitième section

“La photographie à l'Académie des Beaux-Arts”

L'Art, “les Beaux-Arts” excluait délibérément, voici encore peu de temps, tout ce qui n'était pas recherche pure de l'Esthétique, par exemple, la photographie dont l'aspect mécanique semblait laisser croire à certains que la part de création y était réduite. Ceux qui me connaissent, savent que je suis un fervent défenseur des causes difficiles et que j'ai toujours aspiré à faire admettre cette discipline dans les statuts de notre Académie, soucieux de la pluralité de son dynamisme.

20 ans après la création de la section consacrée aux Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel, la Photographie devient la huitième section de l'Académie des Beaux-Arts, ce qui ne peut que réjouir le Secrétaire perpétuel que je suis.

Dois-je rappeler que beaucoup de photographes qui ont honoré leur époque étaient souvent des peintres, parfois des dessinateurs ou des sculpteurs ? Dans tous les cas, des connaisseurs soumis aux exigences artistiques, que ce soit Delacroix, Degas, Man Ray, Brassäi, Cartier-Bresson...

Arnaud d'Hauterives

Ci-contre : compte rendu de l'Académie des Sciences annonçant la communication consacrée aux travaux de Louis Daguerre (1787-1851). Séance au cours de laquelle furent invités les membres de l'Académie des Beaux-Arts.



La forme et le fond Rencontre avec Marc Riboud, photographe

Nadine Eghels : L'Académie vient de créer une huitième section consacrée à la photographie, la consacrant ainsi comme l'un des Beaux-Arts. Vous qui avez traversé toute l'évolution de la photographie au XX^e siècle, comment accueillez-vous cette nouvelle ?

Marc Riboud : C'est évidemment une chose importante et intéressante. Dans tous les moyens d'expression, il y a des classiques, et la pratique d'un art, quel qu'il soit, passe par l'apprentissage des classiques. Oui, la photographie est aujourd'hui un art à part entière. Elle connaît actuellement un grand bouleversement des techniques, qui tout en ouvrant un nouveau champ, place au rang de classiques les pratiques traditionnelles.

Dans les premiers temps de la photographie, les photographes ne se considéraient pas comme des artistes. Seuls quelques-uns d'entre eux, Kertzes par exemple, signaient des tirages...

Mais Cartier-Bresson a toujours gagné sa vie comme photographe de reportage, il n'a jamais voulu se faire appeler artiste, c'était presque dégradant pour lui. Pour le jeune homme qui se lance dans une pratique artistique, il est utile d'avoir un maître... Pour moi, ce fut Cartier-Bresson, c'était bien plus qu'un maître, un tyran... salutaire ! Pas un jour ne se passait sans qu'il photographie ! Il achetait du film

au mètre, faisait énormément de photos, les faisait tirer le soir. Il voyageait partout, connaissait la terre entière. Il avait une véritable passion pour la vie, et plus qu'une technique, c'est bien cela qu'il s'agit de transmettre, et qui constitue finalement la nature profonde de l'artiste, et qui fonde l'œuvre. C'est la passion qui permet de croire à ce que l'on fait. La vraie satisfaction, ce n'est pas d'avoir une photo

“ Comme tous les moyens d'expression, la photographie est désormais un art classique, au sens où il se construit à partir d'une discipline et d'un apprentissage...”

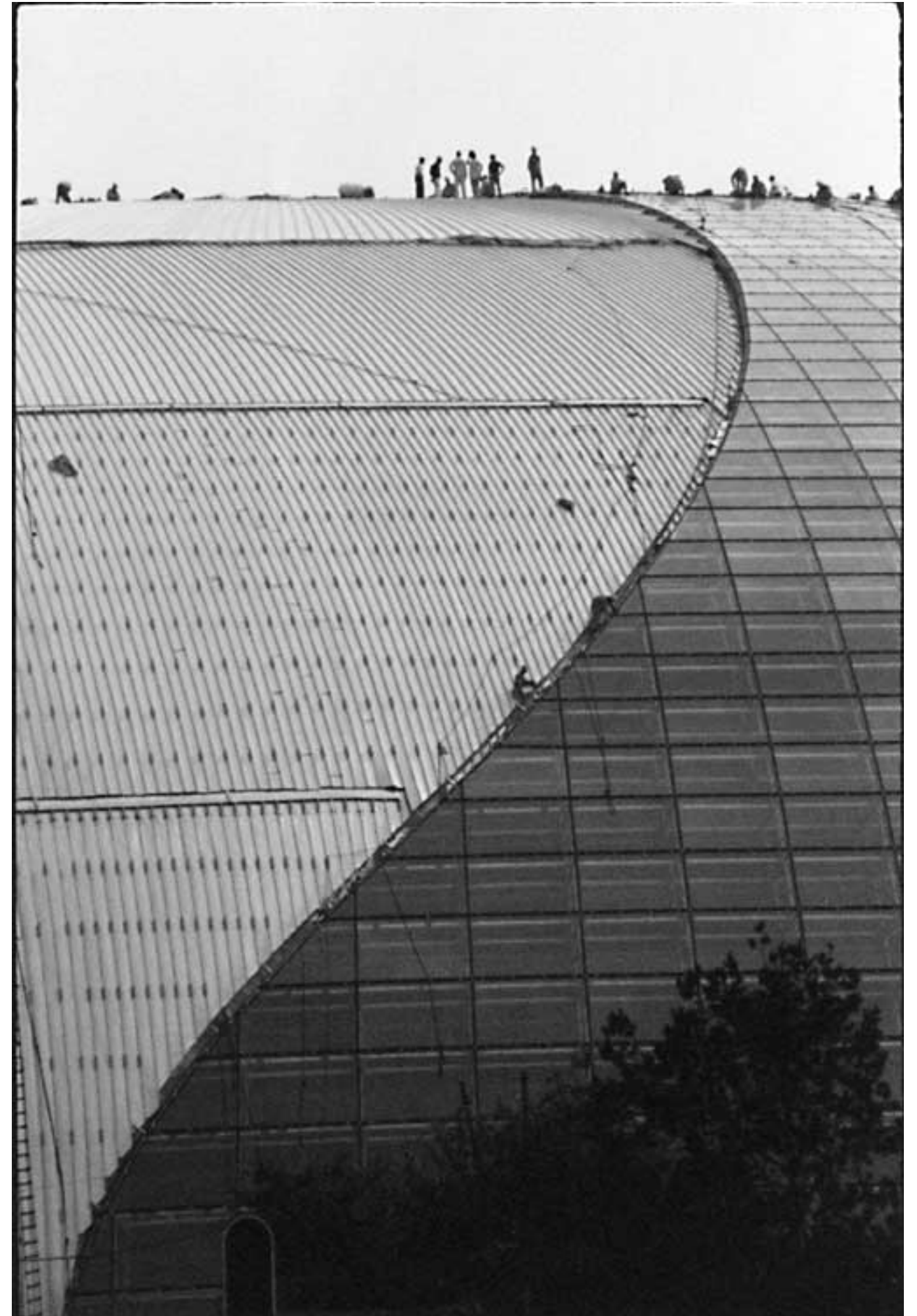
publiée, mais de savoir ce qui différencie une bonne photo d'une mauvaise. Dans la forme et le fond. Henri Cartier Bresson disait que pour voir si une photographie est bonne, il faut la regarder à l'envers. Ainsi, on en oublie le sujet, mais on en perçoit les formes. Et on voit si elle tient. C'est cela qui est passionnant dans la photographie. La photographie est un instantané. Il y en a des milliards, d'instantés. Il faut choisir le bon.

N.E. : Comment voyez-vous l'avenir de la photographie aujourd'hui ?

M.R. : Qu'est-ce que la photographie ? C'est un moyen d'expression qui se sert d'un outil, l'appareil photographique, lequel a connu depuis les années trente beaucoup d'avancées, et surtout ces dernières années. Le virtuel introduit un très grand bouleversement des pratiques.

N.E. : A l'époque de ce bouleversement, la photographie a-t-elle sa place à l'Académie des Beaux-Arts ?

M.R. : Il y en aura toujours certains qui trouveront cela pontifiant, pas en phase avec l'effervescence censée caractériser l'artiste. Le photographe photographie, il est accoutumé à être témoin de certaines vanités etc., et n'a pas l'habitude d'être lui-même à l'honneur. Il y aura forcément des ricanelements... Ceci dit, comme tous les moyens d'expression, la photographie est désormais un art classique, au sens où il se construit à partir d'une discipline et d'un apprentissage... n'est-ce pas là aussi le sens du mot «académie» ? ♦



Flashes sur la photographie

Par **Pierre-Yves Trémois**,
membre de la section de Gravure



Flash sur quelques appellations obsolètes : “Peintres portraitistes”. Le Peintre de portrait n’aurait-il plus de raison d’exister ? Les grands peintres captaient la personnalité de leur modèle et leur propre personnalité se révélait en même temps.

“Peintres d’Histoire”, tandis que la photographie historique est immense. Cependant dans le dernier grand tableau d’Histoire *Guernica*, Picasso a cocufié les reporters/photographes de ce bombardement, car on ne se souvient même plus des instantanés photographiques.

Flash mystérieux : pourquoi les énigmatiques photos de visage de défunts sur leur lit de mort, nous interrogent-ils plus que de leur vivant ? Il est évident que je serais curieux de voir ma photo dans cet état. L’immortalité piégée !

Flash sur le coït : en 1973, je décidai de faire faire la radio d’un coït humain, cette radio devant être le fond sur lequel venait s’inscrire le burin d’un couple dans l’acte sexuel. Mon radiologue mit au point le liquide permettant la réalisation de cette radio, une première mondiale ! Malheureusement, le jeune homme ne fut pas à la hauteur de l’événement. Ce fut un échec. J’ai appris

Trémois, Six flashes dans un même état, extrait de la série Envol, 1981.



QUELQUES FLASHES / ÉCLAIRS QUI NOUS ÉBLOUISSENT ENCORE :

L’éclair de la bombe d’Hiroshima, révélation de la fin du monde, éclair qui impressionna sur un mur, la silhouette d’un homme irradié. Cette impression ne pouvait que bouleverser le graveur que je suis.

Les photos endoscopiques de Lennart Nilsson : première incursion mondiale dans la poche amniotique, voyage dans le corps intra-utérin. On imagine l’hallucinante endoscopie à l’intérieur de soi-même. L’ego surdimensionné !

Les photos de la chose la plus secrète, jusqu’alors inviolée : le processus DIVIN de la mitose, cette fusion des cellules, cet enlacement impiégeable avant la photo mais laissant cependant tout le mystère insondable de la cellule.

Le Professeur Hayashi, à Tokyo, révélant l’intérieur du corps d’une femme et la formation d’un spermatozoïde.

Flash sur Hucleux avec ses “photopeintures”, dessins à la mine de plomb sur papier Canson grand format.



“ Nous saurions beaucoup de choses, si nous savions ce qu’est un rayon lumineux ”

Louis de Broglie

artistique, ne sont guère très excitants. Les photos érotiques dans les mêmes positions, le sont. Les corps sont là, saisis, surpris et captés par l’instantanéité de l’objectif. Pourquoi les nus d’hommes de Mapplethorpe choquent-ils encore aujourd’hui ?

Flash sur “l’historique” *Carré blanc* de Malevitch. Imaginons qu’il soit vendu chez Sotheby’s des millions d’euros. Un “Carré Blanc” en photo, atteindrait-il la même enchère, à la même vente ? Deviendrait-il alors aussi “historique” ? ♦

que récemment aux USA, cette radio a été réalisée.

Flash sur l’érotisme : les dessins des nus érotiques ou même pornographiques, s’ils émeuvent par leur beauté



Une révolution des pratiques

Rencontre avec **Jean-Luc Monterosso**, directeur du “Mois de la Photo à Paris” et de la Maison Européenne de la Photographie

Nadine Eghels : Vous êtes à la tête du Mois de la Photo et vous dirigez depuis dix ans la Maison Européenne de la Photographie à Paris. Considérez-vous la photographie comme un des Beaux-Arts, et que pensez-vous de la création d’une section de Photographie à l’Académie des Beaux-Arts ? D’après votre expérience, comment la photographie trouve-t-elle aujourd’hui sa place comme art plutôt que comme pratique artisanale ? Comment est-elle perçue par le public ?

Jean-Luc Monterosso : Si je me réfère à mon expérience à la Maison Européenne de la Photographie, je dirais que la photographie est un moyen d’expression qui touche un très large public. Cela tient au fait que la photographie est articulée sur une pratique. Photographier est simple et à la portée de tous. Cette relation de proximité devait exister au début du siècle entre la toile et le pinceau, entre le papier et le crayon, et elle facilite l’accès à la photographie. Cette dernière est, d’autre part, essentiellement figurative (même si apparaissent aujourd’hui des tendances expérimentales qui l’éloignent de cette dimension). Une photographie de Marc Riboud ou de Henri Cartier-Bresson peut être comprise par n’importe qui, ce qui n’est pas toujours le cas de l’art contemporain et des artistes conceptuels des années 70, par exemple. On peut constater, cependant, que de nombreux artistes se sont intéressés à la photographie, et que celle-ci s’est intégrée - à travers Warhol, Boltanski, et auparavant, avec les surréalistes - à l’histoire de l’art, même si elle a une histoire qui lui est propre. Quant à la question de savoir s’il s’agit d’un art à part entière, le débat est aujourd’hui un peu dépassé, comme d’ailleurs pour le cinéma.

“ La photographie est intégrée à l’histoire de l’art, même si elle a une histoire qui lui est propre ”

N.E. : Comment la photographie peut-elle évoluer aujourd’hui ? Le développement du numérique, qui permet de supprimer le support papier, représente-t-il un danger pour la photographie “traditionnelle” ? S’agit-il d’un changement technique ou le bouleversement est-il plus fondamental ?

J.L.M. : L’évolution technologique entraîne forcément une évolution de la vision. Avec l’apparition du numérique, on assiste à une révolution des pratiques. En matière d’art, peu importe l’outil, seuls comptent le regard et la culture. Un grand photographe comme Marc Riboud n’utilise pratiquement plus aujourd’hui qu’un appareil jetable... et il fait d’aussi bonnes photographies qu’avec son Leica ! Il n’en reste pas moins que l’évolution technologique entraîne un certain

nombre de remises en question. Les jeunes artistes d’aujourd’hui utilisent indifféremment la vidéo, les outils numériques, la photographie..., ils réalisent des installations, prennent des photos, même avec un téléphone portable. Cela fait naître non seulement des manières nouvelles de diffuser des images, mais de nouvelles formes d’art (après le Mail Art, pourquoi pas le Phone Art ?).

Mais le plus important est la différence de nature entre ces techno-formes nouvelles et la photographie argentique. Longtemps, on a pensé qu’un fossé séparait image fixe et image en mouvement. Or, en fait, entre photographie et cinéma, il n’y a pas de différence de nature : il s’agit, dans un cas comme dans l’autre, d’une surface sensible qui garde l’empreinte du réel. Or le numérique, qui offre la possibilité de créer des images à partir d’autres images, fait perdre la relation avec la réalité. Pendant longtemps, la photographie constituait une preuve, elle attestait de la vérité. Prenons l’exemple de la photographie d’identité : aujourd’hui, l’image seule ne suffit plus, et de nouvelles informations sont nécessaires, comme les empreintes digitales, le fond de l’iris, etc.

Le numérique entraîne une sorte de déperdition du sens et une extension du champ de l’image, avec la possibilité de montrer des êtres et un monde qui n’existent pas. Philosophiquement, c’est une véritable révolution. La photographie numérique offre une possibilité de re-création du monde beaucoup plus grande que la photographie traditionnelle, qui condensait l’acte créateur dans le moment décisif de la prise de vue.

L’enjeu, pour le photographe, n’est plus dès lors d’enregistrer et de restituer le monde à travers son regard, mais, en jouant avec les pixels comme avec un pinceau, d’intervenir, à travers son imaginaire, sur la nature même de l’image.

Que l’Académie des Beaux-Arts prenne acte de la photographie comme un des Beaux-Arts, en créant en son sein une section de photographie, constitue à l’évidence un symbole fort, et montre qu’elle est en prise avec son époque. ♦



Raymond Voinquel, Catherine Deneuve, Belle de jour de Luis Buñuel, 1966, détail.



Galerie de photographie du Musée d'Orsay.



La photographie au Musée d'Orsay

Par **Serge Lemoine**, Président de l'Établissement public du Musée d'Orsay

Mise au point par Daguerre en 1839, la photographie a été saluée par Gay-Lussac comme un "art nouveau au milieu d'une vieille civilisation". Le Musée d'Orsay, qui conserve les œuvres de la période allant de 1848 à 1914, a donné une place très importante à la photographie. Il a constitué dès son ouverture une collection exceptionnelle qui atteint aujourd'hui environ 50 000 pièces. Premier grand musée des Beaux-Arts en France à considérer la photographie comme moyen d'expression artistique à part entière, il a commencé à rassembler des œuvres à partir de 1979, a aussi reçu des attributions et des dépôts importants et a bénéficié enfin de dons prestigieux. Le Musée d'Orsay possède, entre autres, une série d'œuvres par Félix Nadar, Gustave le Gray, Victor Regnault, Lewis Carroll, Edgar Degas et Pierre Bonnard, dont on ne peut trouver aucun équivalent. De très belles acquisitions ont été faites en vente publique depuis 10 ans : une partie des albums Disdéri, en 1995, un ensemble exceptionnel de Charles Nègre en 2002, et, plus récemment, des œuvres de Roger Fenton, Fernand Khnopff... La collection offre un panorama cohérent de l'histoire de la photographie entre 1839 et 1918, mettant l'accent sur la photographie

“Intégrer la photographie dans le parcours du visiteur, au même titre que les autres disciplines artistiques”

française tout en tenant compte de la vocation internationale du musée. Sur ce plan, il a joué un rôle de pionnier, fondamental pour l'histoire de l'art, et a contribué à modifier le regard porté sur cette forme d'expression.

Pour mettre en valeur cette technique fragile, qu'on ne peut exposer en permanence, une galerie de photographie a été créée en octobre 2002, dans un espace de 188 m², permettant de montrer les œuvres par roulement et d'intégrer la photographie dans le parcours du visiteur, au même titre que les autres disciplines artistiques. Les thèmes sont renouvelés trois fois par an, qui permettent de faire découvrir la richesse et la diversité des collections. Les sujets suivants ont déjà été présentés : *Chefs-d'œuvre de la collection photographique du Musée d'Orsay* ; *La Beauté documentaire, 1840-1914* ; *Au tournant du siècle deux tendances : le Pictorialisme et Eugène Atget* ; *Paysages et nature* ; *Photographies de guerre* ; *Dans l'atelier...*, à chaque fois accompagnés d'un catalogue.

En ce qui concerne les expositions, le musée a également mis en valeur la photographie à maintes reprises, avec des sujets inédits ou insolites élargissant la réflexion : *L'Invention d'un regard* en 1989 ; *Nadar* en 1995 ; *La Comtesse de Castiglione par elle-même* en 1999 ; *Dans le champ des étoiles, les photographes et le ciel* en 2000 ; *Le Daguerrotypage français. Un objet photographique* en 2003 ; *New York et l'art moderne, Alfred Stieglitz et son cercle (1905-1930)* en 2004.

Au delà de la mission patrimoniale qu'il remplit grâce à l'accroissement des collections, le musée a également l'ambition, par cette politique d'expositions, de favoriser le développement des connaissances dans un domaine qui est aujourd'hui reconnu dans le monde de l'art. ♦



La photographie, un art en mutation

Par **Régis Durand**, Directeur du Musée du Jeu de Paume

Ce n'est pas une mince ironie de l'histoire que de voir aujourd'hui satisfaite, par son entrée à l'Académie, la revendication la plus ancienne et la plus insistante de la photographie : être considérée comme l'un des beaux-arts. Et ceci à un moment où les catégories anciennes ont largement perdu de leur pertinence, et où la photographie elle-même, après s'être imposée comme un des supports privilégiés de la création d'aujourd'hui, subit des transformations profondes qui la font basculer irrémédiablement du côté d'une "civilisation des images" annoncée dès le dernier tiers du dix-neuvième siècle.

Ce qui est frappant, à la relecture des textes si utilement rassemblés par André Rouillé (1), c'est que les termes du débat sont posés dès l'apparition de la photographie, et que le siècle et demi écoulé, sous couvert de théorisation, n'a guère fait que les ressasser. En même temps, rien ne reste vraiment en l'état, le processus d'historisation fait son chemin, et ce qui est consacré aujourd'hui, c'est précisément le fait que la photographie a pris sa place dans la grande histoire de l'art. En témoigne le fait que les œuvres photographiques majeures sont maintenant considérées à l'égal des autres types d'œuvres qui leur sont contemporaines. C'est évident pour les photographies du dix-neuvième et de la première moitié du vingtième siècles, avec pour conséquence leur présence dans les parcours des collections des grands musées, mais aussi la réévaluation spectaculaire de leur valeur marchande. Mais c'est manifeste aussi, quoique de manière sensiblement différente, pour des œuvres plus récentes. Il est possible, depuis au moins une trentaine d'années, d'être artiste au plein sens du terme, en utilisant la photographie, seule ou associée à d'autres supports. Là aussi, les institutions et le marché ont consacré une mutation décisive, avec la reconnaissance accordée à ces icônes de notre temps créées par Bernd et Hilla Becher, Christian Boltanski, Jeff Wall, Gilbert and

“La revendication la plus ancienne et la plus insistante de la photographie : être considérée comme l'un des beaux-arts”

George, Andreas Gursky, et beaucoup d'autres.

Mais à peine cela est-il noté que d'autres mutations, techniques cette fois, interviennent, et rendent définitivement impossible de parler de la photographie. L'inscription du procédé dans la chaîne numérique déplace en effet de nouveau le problème, tout au moins sur le plan de la diffusion. Car pour ce qui est de la création, rien n'est plus juste et actuel que ce qu'écrivait Léon de Laborde en 1856 : "Au dessous d'une certaine limite de supériorité, art, science et littérature, tout est de l'industrie. Faites que ce soit de la bonne et meilleure possible, mais ne prétendez pas maintenir des distinctions puérides". Car la seule chose qui importe, n'est-elle pas à l'évidence, quelle que soit la technique employée, "l'œuvre de la pensée" ? ♦

(1) In André Rouillé, *La Photographie en France - Textes et controverses : une anthologie, 1816-1871*, Macula, 1989



le Jeu de paume, l'escalier et le hall, site Concorde

Robert Doisneau, portrait de Jean Lurçat, 1947
(avec l'aimable autorisation de
Francine Deroudille et Annette Doisneau).

Le Voleur d'images, une galerie et une maison d'édition de photographie

Rencontre avec **Véronique de Folin**

Nadine Eghels : Vous avez ouvert récemment à Paris une nouvelle galerie consacrée à la photographie, Le Voleur d'images. Comment est né ce projet, et quelle est sa singularité ?

Véronique de Folin : Le déclencheur fut un voyage effectué il y a quatre ans, dans le désert d'Atacama au Chili. A la fin de ce voyage, j'ai cherché à me procurer un livre sur cet endroit superbe. Ne le trouvant pas (et pour cause, il n'existait pas encore), je me suis décidée à le faire ! Je venais de m'engager dans la création d'une petite structure consacrée à la photographie, j'avais un projet de livre, j'ai trouvé ce lieu qui est devenu une galerie, rue Saint Simon (un quartier idéal), voilà comment les choses se sont enclenchées.

N.E. : Vous menez conjointement l'activité de galerie et d'édition de livres de photographie

V.deF. : Nous faisons peu de choses mais de manière très artisanale, nous leur consacrons beaucoup de temps : deux expositions par an, le plus souvent accompagnées d'un livre.

Le livre présente des photographies de l'exposition mises en regard avec des textes littéraires ou poétiques. C'est comme si tout mon destin se rassemblait dans ces réalisations : fille de diplomate, élevée à l'étranger, la littérature tient depuis toujours une place importante dans ma famille, puisque mon arrière grand-père était l'écrivain Supervielle, mon grand-père a fondé une revue littéraire avec Roger Caillois, ma mère a été publiée chez Gallimard puis au Mercure de France... Pour moi, la photographie s'accompagne naturellement de textes, c'est un langage qui croise un autre langage, et de ce croisement le regard s'enrichit.

La fabrication des livres constitue aussi un point essentiel de mon travail : chaque maquette est une aventure, la rencontre des textes et des images s'invente différemment chaque fois, après un long processus de maturation.

N.E. : Comment réagissez-vous par rapport à la création d'une section de photographie au sein de l'Académie des Beaux-Arts ?

V.deF. : C'est une très bonne nouvelle ! Surprenante mais bien réjouissante au fond, car le débat ne date pas d'hier et il était temps de reconnaître la photographie comme un art à part entière. Il y en a encore des gens pour considérer la photographie comme une pratique, plus ou moins artistique certes, mais à la portée de tous. En effet ! Comme il est possible à chacun de prendre le pinceau ou la plume, sans que ce geste en fasse un peintre ou un écrivain... L'art de la photographie ne consiste pas seulement à appuyer sur un bouton ! C'est la rencontre d'un instant, d'une émotion, d'une perfection qui est extrêmement difficile à saisir. Ce qui nuit à la perception de la photographie comme art, c'est la multiplication des tirages.

N.E. : Comment voyez-vous l'évolution de la photographie aujourd'hui, et demain ?

V.deF. : Evidemment, avec l'arrivée du numérique, les pratiques changent. En continuant à travailler avec l'argentique, selon des méthodes traditionnelles, je n'ai pas l'impression d'être anachronique. Ce sont deux mondes tout à fait différents. Fondamentalement, ils ne sont pas ennemis, mais du point de vue économique, une dichotomie terrifiante les sépare : l'argentique tend à disparaître car il y a un effondrement du marché. Comme la demande est en chute libre, les producteurs fabriquent de moins en moins de papier et de films, de plus en plus difficiles à trouver. Le problème est terrible pour les tireurs classiques : en moins de deux ans, la demande a chuté de façon vertigineuse, de 60 à 70 %. La photographie argentique va devenir un produit haut de gamme que seuls certains pourront s'offrir, et c'est vraiment dommage. Au niveau des pouvoirs publics, il faudrait mettre en place un système d'aide au maintien de cette pratique classique de la photographie, sinon elle va disparaître, faute de clients et d'artisans. Peut-être l'Académie des Beaux-Arts pourra-t-elle faire entendre auprès des autorités concernées cette menace qui plane sur une discipline artistique enfin reconnue et valorisée en son sein ?





L'art dramatique au carrefour de l'écriture, de la musique et de la peinture

Par **Paul-Louis Mignon**,
correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Si, dans son orgueilleuse passion, Louis Jouvet disait de l'auteur : "Il est le créateur. Seul, il a droit à ce titre, car tout dérive de lui", il ne reconnaissait pas moins l'importance des différentes composantes du spectacle dramatique : "Auxiliaire et capital, le décor est le total des sentiments qui animeront la représentation. Il dominera les comédiens et leur donnera le ton...". Il précisait sa pensée : "Un décor est un grand sentiment dramatique". Son don des formules lui aurait suggéré des trouvailles analogues pour caractériser l'apport de la musique et des costumes.

La tragédie grecque antique a fourni le modèle : l'architecture du théâtre commandée par les nécessités dramatiques et qui en imposait le sens, les trois portes du mur aux significations symboliques, la scène où paraissaient les personnages et le cercle de l'orchestre où évoluaient les chœurs. Entre eux se développait le jeu conjugué du verbe dramatique, de la sculpture des masques porte voix, du dessin et des couleurs des costumes et, d'abord, de la musique ordonnant les chants et la gestuelle des chœurs.

En montant *L'Orestie* d'Eschyle, dans un texte d'André Obey, Jean-Louis Barrault a satisfait à son ambition d'un théâtre total. Avec le peintre Félix Labisse, la costumière Marie-Hélène Dasté, Sartori, le créateur de demi masques en cuir, et le compositeur Pierre Boulez, il a su concilier l'étude la plus précise des données historiques et l'invention qui inscrivent l'œuvre antique dans le mouvement de la recherche contemporaine.

En ce temps heureux, la jeune télévision rassemblait, chaque soir, une part de son public autour des postes installés dans les cafés, à la campagne autant qu'à la ville. Le directeur de l'époque, l'écrivain Albert Olivier, n'hésitait pas à programmer avec succès – en prime time – *Les Perses* d'Eschyle, écrit et réalisé par Jean Prat dans l'esprit qui a guidé Jean-Louis Barrault, avec une musique de Jean Prodromidès. C'était... en 1961 !

Communications

André Masson peignant le plafond du Théâtre de l'Odéon, 1965.

La recherche qui nous intéresse a été provoquée par une double révolution : la première, celle du **Théâtre Libre** d'André Antoine en 1887 au nom de l'esthétique naturaliste prônée par Emile Zola ; il entendait substituer à l'illusionnisme des toiles peintes et du trompe-l'œil utilisé par le drame romantique et la comédie de mœurs bourgeoise, la vérité d'un décor à l'image du quotidien ; la seconde, celle du **Théâtre d'art** lancée en 1890 par un jeune poète, Paul Fort, et, en 1893, du **Théâtre de l'œuvre**, animé par un jeune homme de vingt ans, Lugné Poe, décidé à se vouer à un théâtre nouveau, poétique, rejetant à la fois l'artifice illusionniste et le naturalisme. Et l'un et l'autre réunissaient des poètes, comme Maurice Maeterlinck, et des peintres tels Bonnard, Sérusier, Maurice Denis, et surtout Vuillard. Celui-ci non seulement contribua à définir un décor synthétique propre à créer un univers poétique, mais réalisa des mises en scène inventives.

Ainsi, au moment où le monde de la peinture était agité par des propositions qui mettaient son art en question, des peintres étaient portés à s'associer aux jeunes hommes de théâtre qui entreprenaient d'ouvrir des voies nouvelles.

Dans les années 20, le jeune directeur du Théâtre de l'Atelier, Charles Dullin, fonda ses spectacles sur l'étroite collaboration, au service du texte, d'un compositeur et d'un peintre décorateur. Citons d'une part, Arthur Honegger, Georges Auric, Darius Milhaud, Henri Sauguet, Marcel Delannoy, Jacques Ibert, Elsa Barraine, et, de l'autre, Picasso, Antonin Artaud, Touchagues, Jean Hugo, Lucien Coutaud, André Barsacq, André Masson, Henri-Georges Adam, Pierre Sonrel, Chapelain-Midy.

Pourquoi une telle pratique ? Elle avait pour but de toucher, au-delà de la signification intellectuelle des œuvres, la totalité des sens du spectateur, d'amplifier le plaisir de la comédie, l'émotion de la tragédie, de parvenir à une expression totale de l'être humain.

Elève de Charles Dullin, Jean-Louis Barrault l'a réalisé, en 1938, en tirant une action dramatique de *La Faim*, le roman de Knut Hamsun. Le journaliste Tangen, tennaillé par la faim, enfoncé progressivement dans un cauchemar, apparaissait dans l'étrangeté d'un dispositif scénique d'André Masson, vision synthétique de la ville où il traînait son angoisse. Barrault le soulignait et le développait par le mélange de sons, bruitages, interventions musicales de Marcel Delannoy – chant à bouche fermée qui dialoguait avec le texte, orchestration sonore de la respiration, bourdonnements aux ondes Martenot. Tous ces éléments devenaient autant d'acteurs d'un jeu dramatique réglé comme une partition. Barrault réussissait à bousculer les données traditionnelles de la dramaturgie, à rendre sensible une réalité autre – intérieure – que celle de l'apparence et de la conscience. Il ouvrait une voie où les auteurs du nouveau théâtre dans les années 1950, tel Jean Tardieu, le premier chronologiquement, inspiré par son admiration pour la musique et la peinture, allaient inscrire leur œuvre. ♦

Grande salle des séances, le 22 juin 2005.

Actualités

Les artistes dits "maudits" bénéficient d'une aura que n'ont pas les autres. A leur qualificatif, s'attache en effet l'empathie pour celui ou celle dont le talent certain aurait été contrarié par un sort injuste, avec la conséquence implicite d'une œuvre mésestimée par la postérité. La détestation des présumés responsables de la malédiction s'inscrit évidemment en contrepoint de la compassion, autant que la tentation d'imputer au sort injuste, un rôle moteur dans le "génie" de l'œuvre.

Avant de discuter de la légitimité du qualificatif "maudit" pour Camille Claudel, considérons le mot. "Maudit" participe passé adjectivé ou substantivé de *male dicere*, qui désigne le réprouvé, par Dieu au sens religieux ou, profane, rejeté par la société et voué au malheur. Soulignons ensuite qu'artiste "maudit" pourrait être un pléonasme, puisque s'expose à la malédiction tout artiste digne de ce nom, qui soumet au jugement de profanes sa création douloureusement tirée de ses angoisses et de son chaos, une création qui ne le satisfait jamais totalement, réalisée dans des conditions matérielles souvent précaires. On objectera à cette considération des artistes florides, bouffis d'auto-satisfaction et couverts de lauriers médiatiques... Passons...

Supposons admise la réalité d'artistes "maudits", Camille Claudel justifie-t-elle le label ?

Répondre à cette question impose de se demander par qui et par quoi elle aurait été maudite. La vie, l'œuvre et la maladie de Camille Claudel ont fait l'objet de dizaines d'ouvrages très documentés qui ne sauraient être repris ici. Nous nous limiterons à une présentation très (trop) schématique, fondée essentiellement sur les faits.

L'ARTISTE

Talenteuse femme sculpteur, elle vit une époque où les femmes sont confinées aux enfants, au ménage et à la broderie. S'estimant appelée par une vocation d'artiste ("ce qui était malheureusement vrai", Paul Claudel, *Mémoires improvisés*), elle pousse sa famille à déménager de Nogent-sur-Seine, où son père était Conservateur des Hypothèques, à Paris, favorisant ainsi sa vocation, celle littéraire de Paul et celle, musicale, de sa sœur Louise. "Ma sœur, écrira Paul, avait une volonté terrible". Elle avait lu *La vie de Jésus* de Renan et a cessé la pratique religieuse sitôt après sa première communion.

Camille manifesta très tôt une volonté d'indépendance et quitta le foyer familial pour vivre seule dans divers appartements. Elle a élu la sculpture, l'un des arts plastiques les plus exigeants puisqu'il s'inscrit dans l'espace, l'un des plus difficiles car il exige du muscle, et elle surmonte les obstacles par une volonté farouche, de l'agressivité et de la révolte contre l'injustice ou l'indifférence à l'égard des artistes.

En 23 ans, elle va réaliser une œuvre sculptée d'au moins soixante pièces, dont plus de la moitié de chefs d'œuvres originaux. Après la brouille avec Rodin en 1895, on ne lui connaît plus de liaison, malgré le sentiment amoureux qu'elle inspire à Claude Debussy, artiste subtil et délicat aux antipodes de Rodin. Le compositeur conserva *La Valse* sur la cheminée de son cabinet de travail jusqu'à sa mort en 1918.



Artistes maudits, vous avez dit "maudits" ?

Par **François-Bernard Michel**, membre de la section des Membres libres et **Bernard Galinou**, polyanthéen

Après le large dossier qui lui a été consacré dans le précédent numéro de La Lettre, et tandis que l'exposition au Musée Marmottan connaît un vif succès, revenons sur la figure énigmatique de Camille Claudel, qui tout comme Vincent van Gogh nous renvoie à la question de l'artiste "maudit".

SES MALAISES ET SA MALADIE

Camille indique souvent dans ses lettres des difficultés de santé (bronchite, maux d'estomac, fatigue), mais les premiers stigmates de la maladie qui va sceller son destin apparaissent dès ses 23 ans où elle se fâche avec une amie intime, Jessie Lipscomb, dont elle dit "qu'elle soit une folle ou une méchante fille dévorée de jalousie, voilà ce que je ne saurais décider". De 1905 à 1913 se conjuguent la création sculpturale et des manifestations de "troubles délirants paranoïaques" (Pr. Pierre Pichot). Elle s'estime victime de complots destinés à lui nuire et à contrarier son œuvre, complots de Rodin et "sa bande", dans laquelle elle inclut sa propre sœur.

L'ère de "l'antipsychiatrie" a promu, après mai 1968, une certaine tendance à mettre en cause la réalité de la folie. La folie existe, hélas, et Camille en a indiscutablement souffert, suscitant cette question : que pouvait-on faire ou ne pas faire, sinon pour l'en délivrer, au moins en atténuer les conséquences ?

LA "FAUTE" À QUI ?

Toute névrose, qu'elle soit individuelle ou collective, porte toujours à rechercher un fautif, c'est-à-dire "l'autre" auquel est imputée la faute de tout. La folie de Camille n'a pas

échappé à la tendance et de nombreux “coupables” ont été accusés : la faute à sa mère, à la famille et particulièrement à Paul, à Rodin, aux critiques d’art, à l’Etat, à la psychiatrie de son temps, à la société, au puritanisme, pourquoi pas au diable ?

LE DÉLIRE PARANOÏAQUE : SES FACTEURS GÉNÉTIQUES ET SES FACTEURS FAVORISANTS.

Les facteurs prédisposants génétiques sont indiscutables et désormais indiscutés. Une prédisposition héréditaire à cette maladie est présente dans les gènes familiaux (ce qui ne signifie pas que tous les membres de la famille en soient porteurs, c’est-à-dire que Paul Claudel était lui-même prédisposé à être délirant, même si son comportement de catholique fervent, rejetant sans pitié Ysé et son enfant dont il était le père, est assez déconcertant). On trouvera également des facteurs génétiques de mélancolie dans la famille de Vincent van Gogh.

Aux facteurs génétiques se superposent des facteurs favorisants, acquis : la condition d’une femme sculpteur dans les années 1890 est indéniablement de nature à décompenser un terrain prédisposé et il suffit d’invoquer la situation personnelle, matérielle et financière de Camille, pour comprendre qu’elle ait pu la déséquilibrer.

Faisons comparaître les “accusés” :

Auguste Rodin

Il est à la fois le maître, l’amant (et peut-être le père d’un ou des enfant(s) que Camille aurait conçus de lui).

Le Maître Il a 44 ans en 1884 lorsqu’il rencontre Camille, 20 ans, dans une école de sculpture de la rue Notre-Dame-des-Champs où il enseigne. Avant de s’adonner à la sculpture, il avait décidé à 22 ans d’entrer dans les Ordres mais n’est resté qu’un an au couvent des Pères du Saint-Sacrement. Il vit avec une compagne, Rose Beuret, couturière, dont il aura un fils en 1866, mais ne l’épousera qu’à 77 ans, dans l’année où ils décéderont tous deux.

Les délires de Camille brouillent les jugements du Maître et de l’élève sur leurs œuvres respectives. Camille “a-t-elle fait du Rodin”, ou Rodin s’est-il mis à son tour “à faire du Camille Claudel” ? Impossible de répondre formellement mais nul ne conteste qu’ils aient pu s’influencer mutuellement.

L’amant Il n’est pas douteux que le Maître a été passionnément amoureux de son élève.

“Je t’embrasse les mains, mon amie, toi qui me donnes des

jouissances si élevées, si ardentes, près de toi, mon âme existe avec force, lui écrit-il en 1886. Mon âme a eu sa floraison, tardive hélas. Il a fallu que je te connaisse et tout a pris une vie inconnue, ma terne existence a flambé dans un feu de joie. Merci car c’est à toi que je dois toute la part de ciel que j’ai eue dans ma vie... Dans quelle ivresse je vis quand je suis auprès de toi (...). Ah ! Divine beauté, fleur qui parle, et qui aime, fleur intelligente, ma chérie. Ma très bonne, à deux genoux, devant ton beau corps que j’étreins”.

“Camille “a-t-elle fait du Rodin”, ou Rodin s’est-il mis à son tour “à faire du Camille Claudel” ?”

“Un jour que Rodin me rendait visite, écrit en 1932 Eugène Blot à Camille, je l’ai vu soudain s’immobiliser devant ce portrait, le contempler, caresser doucement le métal et pleurer. Oui, pleurer. Comme un enfant. Voilà quinze ans qu’il est mort. En réalité, il n’aura jamais aimé que vous, Camille, je puis le dire aujourd’hui. Oh ! Je sais bien, Camille, qu’il vous a abandonnée, je ne cherche pas à le justifier. Vous avez trop souffert par lui. Mais je ne retire rien de ce que je viens d’écrire”.

Malgré l’insistance de Camille, Rodin ne se résoudra jamais à répudier Rose Beuret, dont il s’estime redevable et qui convient à sa liberté ménagère et artistique. Camille, jalouse de sa rivale et douée pour la caricature, moquera féroce - *Le système cellulaire, Le réveil, Le Collage* (de deux postérieurs, 1892) - la liaison de Rodin avec cette femme vieille et laide, liaison qui dans son œuvre suscitera *L’Age mûr*, ce groupe dont l’homme central est en déséquilibre entre une femme qu’il protège de son bras droit, et une jeune femme agenouillée (*L’implorante*) qui le tire par le bras gauche.

Il n’est pas moins douteux qu’outre Rose, l’amant fut infidèle à Camille : “Surtout, ne me trompez plus” lui écrit-elle d’un séjour d’été à l’Islette.

Il est certain, enfin, que Camille n’accepte pas l’infidélité de Rodin, comme en témoigne ce curieux serment qu’elle a probablement suscité : “Pour l’avenir à partir d’aujourd’hui 12 octobre 1886, je ne tiendrai pour mon élève que Mlle Camille Claudel et je la protégerai seule par tous les moyens que j’aurai à ma disposition par mes amis qui seront les siens, surtout par mes amis influents. Je n’irai plus sous aucun prétexte chez Mme... à qui je n’enseignerai plus la sculpture. Après l’exposition (...), commencement d’une liaison indissoluble après laquelle Mlle Camille sera ma femme. Je serais très heureux de pouvoir offrir une figurine en marbre si Mlle Camille le veut bien accepter. D’ici 4 à 5 mois, d’ici au mois de mai, je n’aurai aucune femme, sans cela les conditions sont rompues”.

Serment parjuré, la rupture se confirmera après onze ans de liaison : il a 55 ans, elle en a 31.

Le Père (?) Certains biographes ont estimé, sans élément de certitude, que les séjours de Camille à l’Islette étaient motivés par une (ou plusieurs) grossesse(s) conçue(s) de Rodin et avortée(s).

Quoi qu’il en soit, une liaison de onze ans passionnelle, compliquée et dramatiquement rompue, ne pouvait pas ne pas être cruelle et favoriser la décompensation d’un désordre mental latent chez Camille.



La Famille

La mère de Camille, horrifiée par le mode de vie indépendant de sa fille et par sa liaison avec Rodin, la déteste (“Elle a tous les vices... Elle a été son propre bourreau”) et lui préfère Louise. L’asile palliera ses peurs et rancœurs, et malgré les propositions des médecins, elle n’acceptera jamais, la guerre finie, qu’elle revienne en région parisienne et n’ira jamais la voir à Mondevergues.

On a tant écrit sur la relation Paul et Camille Claudel qu’il n’est pas nécessaire de rappeler combien Paul a été présenté en monstrueux hypocrite, égoïste, davantage préoccupé de sa carrière de diplomate et de son œuvre que du bonheur de sa sœur dont il aurait salué trop tard le génie. Il a droit à deux circonstances atténuantes : ambassadeur, il est très absent de France ; peut-on ignorer ensuite que la folie de sa sœur a pu lui faire peur, comme le fou fait peur ? Il fait peur parce qu’il nous renvoie à la part de folie qui sommeille en nous tous, la folie ordinaire d’être des hommes de désirs illimités et insatiables. “J’ai toujours eu le dégoût des fous, des passionnés, des excités” dira Paul à Jean Amrouche !

Si un reproche indiscutable peut être fait à la famille Claudel, quelles que soient les foudrues de Camille et la souffrance causée par son délire, c’est de n’avoir pas apporté le soutien affectif qui aurait pu, sinon enrayer l’évolution de la maladie et ses conséquences, au moins retarder son évolution.

On évoquera ici tout ce qu’ont reçu de leur famille ou amis Frédéric Nietzsche, Virginia Woolf et Théolonus Monk par exemple.

Entrepris précocement, écrit Brigitte Fabre-Pellerin, psychiatre et psychanalyste, “un soutien psychothérapeutique, voire une psychanalyse, auraient peut-être suffi (à aider Camille).

La médecine, la psychiatrie

A la peur inspirée par sa folie, qu’opposent la médecine et l’entourage de Camille ? La mise à l’écart, la distance, l’enfermement, présumés protéger la malade, mais qui en réalité rassurent son entourage : si elle délire là-bas, tant pis...

C’est donc à la demande de sa famille, particulièrement de Paul, effrayé par le comportement de plus en plus aberrant de sa sœur, que le Docteur Michaux, voisin de l’artiste au quai Bourbon, rédige le 7 mars 1913 un certificat dit “de placement volontaire” (par opposition au placement d’office décidé par la force publique) : “Je soussigné, docteur en médecine de la Faculté de Paris, certifie que Mademoiselle Camille Claudel est atteinte de troubles intellectuels très sérieux ; qu’elle porte des habits misérables ; qu’elle est absolument sale ; ne se lavant certainement jamais ; qu’elle a vendu tous ses meubles, sauf un fauteuil et un lit ; que depuis plusieurs mois, elle ne sort plus dans la journée, mais qu’elle fait de rares sorties au milieu de la nuit ; qu’elle a toujours la terreur de la bande à Rodin ; que son état, déjà dangereux pour elle à cause du manque de soins et même parfois de nourriture, est également dangereux pour ses voisins et qu’il serait nécessaire de l’interner dans une maison de santé”.

Certificat très discutable, fond et forme, qui sera réécrit à la demande du médecin de l’asile de Ville-Evrard, car les considérations “sociales” y primaient sur les notions médicales.

La légitimité de l’internement de Camille sera contestée aussitôt après par une large campagne de presse orchestrée contre “l’église catholique et la soldatesque”, contre la loi de 1838 qui autorisent ces internements d’office.

Camille décrit aussi son internement le 13 mars 1913 à l’asile de Ville-Evrard (elle a 48 ans, Rodin en a 73) : “Lundi dernier, deux forcenés sont entrés chez moi, quai Bourbon, m’ont saisi par les coudes et m’ont lancée par la fenêtre de mon appartement dans une automobile qui m’a conduite dans une maison de fous. J’ignore mon adresse, si vous pouvez la trouver vous me le direz. C’est Rodin qui se venge et qui veut mettre la main sur mon atelier”.

Elle ne cessera jamais de se révolter contre la violence qui lui a été faite, se dit “privée de liberté, comme une criminelle”, “ensevelie”, “désespérée”, “remisée”. Elle écrit à Paul “ta sœur est en prison”. Elle refuse de s’alimenter, perd plus de 20 kilos. En 1914, la guerre et la proximité des combats obligent à déplacer tous les pensionnaires de l’asile de Ville-Evrard vers celui de Mondevergues dans le Vaucluse, au terme d’un voyage éprouvant. On imagine aisément la précarité des conditions de vie aggravées par la seconde Guerre mondiale, durant laquelle de nombreux aliénés mourront de faim. Camille y décède en 1943.

C’est grâce à Théo Van Gogh et au pasteur Salles, si elle n’a pas succédé là-bas à Vincent Van Gogh, qui avant de se suicider à Auvers, avait été dirigé vers une clinique de Saint-Rémy-de-Provence plutôt qu’à Mondevergues, où populace et police d’Arles le voulaient enfermer comme fou dangereux.

L’enfermement, disions-nous, n’est aucunement thérapeutique et le délire de Camille s’aggrave à l’asile, où elle va

jusqu'à soupçonner sa mère d'avoir empoisonné son père, mort de sa bonne mort à 84 ans. Ses modèles, affirme-t-elle, “procèdent d'un art nouveau que j'avais découvert, un art qui n'a jamais été connu sur la terre...”

Médiocrité des médecins de Camille, autant que de ceux de Van Gogh. On ne leur reprochera pas les médicaments efficaces qu'ils n'ont pas, mais le soutien psychologique qu'ils détiennent et n'ont pas apporté. Afin d'exhorter son frère à la patience et à la résignation, Théo plaide la défense des médecins : “Les médecins ne peuvent pas grand-chose”. Libre à toi, objecta Vincent, de penser cela, mais il est au moins une chose qu'ils peuvent faire : vous donner une “poignée de main plus cordiale, plus douce que bien d'autres mains”. Ou encore, “vous donner leur présence.”

Les mécènes et l'Etat

Ont-ils été défaillants à l'égard de Camille ?

Des déplorations partiellement infondées Si aucun artiste ne reçoit jamais tout le soutien qu'il mériterait (ou estime mériter), prétendre que Camille n'a pas été soutenue serait inexact. Des commandes lui ont été passées dès la réalisation de ses premières œuvres, tardivement ou insuffisamment payées peut-être. Elle n'était pas une femme d'argent et souhaitait seulement pouvoir travailler et vivre dignement de son travail, mais combien d'artistes de son temps auraient aimé être soutenus par des mécènes-acheteurs, tels que Gustave Geffroy, Eugène Blot, Maurice Fenaille, Karl Boës, Rodin lui-même, ainsi que par le ministère des Beaux-Arts ?

Vincent Van Gogh, rangé lui aussi parmi les peintres maudits parce que son temps l'aurait méconnu, n'a pas eu autant de mécènes que Camille, mais il ne fut pas aussi méconnu qu'on le répète. En janvier 1890 - il a 37 ans -, le Salon des Vingt l'expose à Bruxelles en compagnie de Cézanne, Pissarro, Redon, Renoir, Sisley et Toulouse-Lautrec !

Des refus de promotion, lorsque l'artiste “s'auto-maudit” Le ou la “maudite”, contribue parfois à son insuffisante reconnaissance. Ainsi, Camille ne favorise pas les propositions qui lui sont faites : “J'ai beaucoup réfléchi à l'exposition pour laquelle vous êtes assez aimable de m'offrir votre salle (...). Mais je suis un peu effrayée par le transport de toutes ces choses si fragiles et aussi par la note effrayante que me présentera mon camionneur. Grâce à l'état toujours florissant de mes finances, rien que cette seule raison suffirait à me faire reculer. Et puis je doute à moi toute seule d'intéresser assez le public pour y trouver un résultat convenable. Au fond je crois que vous et moi y trouveraient beaucoup d'embarras et peu de satisfaction”. (Camille Claudel, lettre à Karl Boës, nov. 1901).

Elle refuse également l'invitation d'Eugène Blot à exposer au Salon d'Automne :

“... Je ne puis me présenter au public avec les toilettes que je possède à l'heure qu'il est. Je suis comme Peau d'Ane ou Cendrillon condamnée à garder la cendre du foyer, n'espérant pas de voir arriver la Fée ou le Prince charmant qui doit changer mon vêtement de poil ou de cendre en des robes

couleur du temps. Excusez ce manquement à votre appel éploré” (1905).

Tandis que Mathias Morhardt s'apprête à lui consacrer dans le *Mercure de France* un article élogieux, elle le réfère et écrit à Rodin à son sujet : “Vous avez bien fait d'empêcher Morhardt de publier l'article qu'il avait préparé sur moi ; il était destiné à attirer sur moi des colères et des vengeances dont je n'ai certes pas besoin. Vous savez bien d'ailleurs quelle haine noire me vouent toutes les femmes aussitôt qu'elles me voient paraître, jusqu'à ce que je sois rentrée dans ma coquille, on se sert de toutes les armes ; et de plus, aussitôt qu'un homme généreux s'occupe de me faire sortir d'embarras, la femme est là pour lui tenir le bras et l'empêcher d'agir”.

Van Gogh, loin de rechercher la renommée, la récusé, il en est “peiné”. Dans le mois de l'exposition de Bruxelles

“Un aliéné est aussi un homme que la société n'a pas voulu entendre”.

Antonin Artaud

mentionnée ci-dessus, le critique d'art Georges-Albert Aurier, qui a vu ses toiles à Paris chez Théo, lui consacre dans le *Mercure de France* une longue, intelligente et élogieuse analyse. Vincent s'estime indigne de l'éloge : “Merci beaucoup, répond-il à Aurier (...). Vous me faites de la couleur avec vos paroles mais je ne mérite pas d'être ainsi distingué (...), c'est tellement exagéré. Réservez vos éloges pour Gauguin et pour Monticelli. Car la part qui m'en revient ou reviendra demeurera, je vous l'assure, fort secondaire”. Il n'arrête pas là sa démarche de refus et dépréciation : “Prie M. Aurier, demande-t-il à son frère, de ne plus écrire des articles sur ma peinture (...), il se trompe sur mon compte puisque réellement je me sens trop abîmé de chagrin pour pouvoir faire face à la publicité”. Dans le cas où l'article d'Aurier ferait des vagues en Hollande, il écrit à sa mère : “J'ai été peiné quand je l'ai lu ; c'est tellement exagéré” Il est normal, répète-t-il à son frère, que Gauguin et Emile Bernard qui sont jeunes (le premier est plus âgé que lui !), talentueux, méritants, exposent. Eux, ils “doivent vivre et (...) se frayer leur sentier”. “En ce qui me concerne, je suis voué au malheur et à l'insuccès”, “je désespère presque ou tout à fait de moi”.

La “société” contemporaine

On arrive ici à Antonin Artaud qui a écrit sur Vincent Van Gogh un très beau livre : *Van Gogh, le suicidé de la société*. On se souvient du contexte : sollicité pour rédiger la préface du catalogue d'une exposition Van Gogh, Artaud s'est identifié au peintre pour régler ses comptes avec ses médecins de l'asile de Rodez, ceux de Vincent, le Docteur Gachet surtout, et la société de son temps. On se souvient de la thèse du livre : “Vincent ne s'est pas suicidé dans un coup de folie”, a protesté Artaud, il est “le suicidé de la société, absoute, consacrée, sanctifiée et possédée. C'est la logique de l'homme moderne, de ne plus pouvoir vivre ni penser qu'en aliéné de cette société”. “Un aliéné, ajoute Artaud, est aussi un homme que la société n'a pas voulu entendre”.

Revoilà la faute à... ! Artaud a tort, la société ne saurait être rendue responsable de tous les maux. Artaud a raison, cette société a ouvert les portes de ses asiles, propose ses supermarchés de consommation, ses maîtres à pensée unique, ses désinformations surmédiatisées et, si cela ne suffit pas, des tranquillisants en-veux-tu-en-voilà. Mais fait-elle assez pour ses artistes ? Pourquoi eux qui vouent leur vie aux arts, et comme Vincent y risquent leur vie, sont-ils si peu considérés ? Que fait-on pour que les jeunes entrent davantage dans les musées voir leurs œuvres ?

Ci-contre : Paul Claudel vers 1905.

DE L'ŒUVRE À LA FOLIE, DE LA FOLIE À L'ŒUVRE

Restent à scruter trois interrogations relatives aux artistes “maudits” :

1. L'effort gigantesque de la création déstabilise-t-il des natures fragiles ?
2. La folie et sa souffrance influencent-elles l'œuvre et sa spécificité ?
3. La création artistique est-elle thérapeutique ?

A ces intéressantes et difficiles questions, il est impossible d'apporter dans le cadre de cet article des réponses simples et brèves. Essayons les témoignages des intéressés.

- 1. L'œuvre de Camille, les difficultés gigantesques, physiques et financières, de sa réalisation, la terrible déception de la liaison avec Rodin, ont-elles décompensé une prédisposition latente au délire paranoïaque ? La réponse est oui. Elle porte elle-même, dans cette lettre à Eugène Blot, un jugement sans complaisance sur la difficulté de son métier : “Il est en effet avéré pour moi que je suis la plaie, le choléra des hommes bienveillants et généreux qui s'occupent de la question d'art et que, lorsqu'on me voit arriver avec mes plâtres, je ferais fuir l'Empereur du Sahara lui-même. A vrai dire, j'aimerais mieux avoir un métier plus séduisant et qui attire le monde au lieu de le faire sauver (...). Cet art malheureux est plutôt fait pour les grandes barbes et les vilaines poires que pour une femme relativement bien partagée par la nature”.

“Mon travail à moi, a écrit Vincent dans sa dernière lettre à son frère Théo, non postée et retrouvée dans son portefeuille après son suicide, j'y risque ma vie et ma raison y a sombré à moitié”.

On ne saurait évidemment assimiler des situations incomparables et des troubles mentaux différents. Vincent Van Gogh, lui, souffre de dépression mélancolique. “La santé va fort bien sauf souvent beaucoup de mélancolie”. Est-il capable de se remettre à peindre, qu'il constate aussitôt : “Cependant la mélancolie me prend souvent avec une grande force” (...) “car il me reste des désespérances intérieures d'assez gros calibre”. Cette souffrance irréductible s'associe à l'autodépréciation, particulièrement de ce qui lui importe le plus, sa peinture. Il peint moins bien que les autres : “Je sens mon infériorité à côté de tant de Belges qui ont énormément de talent (...)”. Sur un passé tant vermoulu et ébranlé comment pourrais-je bâtir un édifice prédominant ?”.

Van Gogh pouvait-il relever son défi herculéen auto-imposé : “J'ai toujours du remords et énormément quand je pense à mon travail si peu en harmonie avec ce que j'aurais désiré faire” ? De la vie, il attendait l'avancée de ses aspirations de fraternité et de reconnaissance des arts. “Et des rêves, ah ! Des rêves ! a dit Emile Bernard. Expositions géantes, phalanstères philanthropiques d'artistes, fondations de colonies dans le Midi et ailleurs, envahissement des milieux publics pour la fameuse rééducation des masses...”.

Quelle que soit la nature du trouble, comment ne pas invoquer dans la décompensation d'un équilibre mental précaire,

le défi de l'œuvre à inventer, la lutte de Jacob contre l'Ange, le poids du rocher de Sisyphe ? Quelle vie, quelle œuvre pourront jamais satisfaire complètement un artiste ?

- 2. La violence croissante du délire et la souffrance terrible de la délirante ont-elles influencé l'œuvre de Camille ?

Le pathétique de certaines figures (*Imploration*) donne la réponse. De là à soupçonner un grain de folie indispensable à l'œuvre de “génie”, c'est un pas à ne pas franchir. Il faudrait commencer par définir le “génie”, que Marcel Proust traitait avec beaucoup d'humour, évoquant sur ce sujet l'axiome d'un médecin : “Le génie peut être voisin de la folie”. Et “si la princesse avide de s'instruire insistait, il n'en disait pas plus”, car c'est “tout ce qu'il savait sur le génie, moins démontré que la fièvre typhoïde ou l'arthritisme”.

On ne saurait néanmoins, imaginer deux Camille, l'une d'yeux, de bras et de mains qui sculptent, l'autre, “en dehors des heures de service”, comme l'on dit des fonctionnaires, malheureuse proie de ses délires crucifiants.

- 3. La création artistique est-elle thérapeutique ?

L'œuvre de Camille semble l'avoir déstabilisée plutôt que protégée. L'eût-elle aidée si elle avait pu sculpter pendant son internement ?

“Si nous sommes un peu fous” a écrit Vincent Van Gogh, ne sommes-nous pas protégés “par ce que nous disons du pinceau” ? “Plus je deviens dissipé, malade, cruche cassée, écrit-il, plus je deviens artiste, créateur...”. Vincent était donc conscient que ses crises, cathartiques, guérissaient son mal-être : “J'aime beaucoup à croire que les maladies nous guérissent parfois, c'est-à-dire qu'alors que le malaise sort en crise, c'est une chose nécessaire au recouvrement d'un état de corps normal”. ♦

Les citations relatives à Camille Claudel sont extraites de *Correspondance* excellemment éditée par Anne Rivière et Bruno Gaudichon (Art et Artistes, Gallimard, 2003). Celles concernant Vincent Van Gogh sont tirées de *La face humaine de Vincent Van Gogh*, François-Bernard Michel (Grasset, 1999).

CALENDRIER DES ACADÉMICIENS

Claude Abeille

Exposition de sculptures au Today Group Museum à Beijing (Chine) à partir du 15 octobre.

Maurice Béjart

Tournée en Italie (Parme), en Espagne (Barcelone, Mallorca) et en Allemagne (Ludwigshafen) à partir de mi-octobre.

Chu Teh-Chun

Exposition de peintures au Today Group Museum à Beijing (Chine) à partir du 15 octobre.
Exposition *La légèreté des espaces*, à la galerie J. Bastien Art, à Bruxelles (Belgique) jusqu'au 6 novembre,
Exposition *Œuvres récentes* (2005-2005) au Musée des Beaux-Arts de Shanghai (Chine) jusqu'au 12 novembre.
Exposition *Chu Teh-Chun Peintures* à la grande salle Arsenal à Metz du 26 novembre au 22 janvier.

Jean Cortot

Exposition *1950-1970 Peintures*, une sélection de cinquante artistes vivants chez Johnson & Johnson à Issy-les-Moulineaux, en octobre.
Exposition *André Frénaud, un poète et les peintres* au Centre Joë Bousquet - Maison des Mémoires à Carcassonne, en décembre.
Exposition collective *Un certain regard, hommage à Guy Marester*, à la Librairie Matarasso à Nice.

Albert Féraud

Exposition de sculptures au Today Group Museum à Beijing (Chine) à partir du 15 octobre.

Marcel Marceau

Spectacle de pantomimes en tournée à Caen le 7 octobre, au Brésil du 10 au 25 octobre, à Ettelbruck (Luxembourg) le 29 octobre.

Yves Millecamps

Invité d'honneur de l'exposition "Ligne et couleur", Mairie du 5^e arrondissement, Paris, du 15 au 24 novembre.

Laurent Petitgirard

Les Brumes de Maigret, ONDIF, tournée Ile-de-France, direction Laurent Petitgirard, du 12 au 19 novembre.

Antoine Poncet

Exposition de sculptures au Today Group Museum à Beijing (Chine) à partir du 15 octobre.



L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud d'HAUTERIVES

BUREAU 2005

Président : Jean PRODROMIDÈS

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
Claude PARENT • 2005

SECTION IV - GRAVURE

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

SECTION V - COMPOSITION MUSICALE

Serge NIGG • 1989
Jean PRODROMIDÈS • 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
Philippe ROBERTS-JONES • 1986
Mstislav ROSTROPOVITCH • 1987
Ilias LALAOUNIS • 1990
Andrzej WAJDA • 1994
Antoni TAPIÈS • 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.