

Lettre de
l'ACADEMIE *des*
BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE



*La recherche
en art*

numéro 50 automne 2007

Editorial

Cette livraison de la *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts* porte le numéro 50. La première, lancée par le Secrétaire perpétuel Bernard Zehrffuss, date de l'été 1994. Treize années ont passé qui témoignent de la continuité et de l'évolution, nous l'espérons heureuse, de la publication.

Qu'attend-on d'elle ? Qu'elle relate les modalités de l'action de l'Académie au service des disciplines artistiques qu'elle rassemble et des personnalités de créateurs. Qu'elle fasse connaître les travaux dont ses membres ont la charge dans leurs séances hebdomadaires. Mais, au-delà de l'information nécessaire, s'est dégagée une volonté d'intervenir dans les débats touchant l'expression artistique et sa pratique, que les transformations de la société, les interventions technologiques et les effets de la politique culturelle ne manquent pas de susciter. Elle s'est traduite par des dossiers confrontant les leçons tirées de leur expérience par des académiciens et des spécialistes invités : de l'influence de l'informatique dans la création artistique à l'importance fondatrice, a contrario, du dessin pour les architectes et plasticiens.

Parvenu à ce point, ce numéro s'ouvre sur l'avenir ; il aborde les thèmes de la recherche en art – terme rejeté par ceux qui l'estiment réservé à la science et n'y voient que dérive intellectuelle. Pourtant, quand, de génération en génération, des écoles, des groupes de pensée et de sensibilité sont réunis par une vision nouvelle du monde, ne procèdent-ils pas à une recherche quand ils s'emploient à définir les moyens qui leur permettront de satisfaire à l'ambition commune et à ses exigences ?

Quel que soit le cheminement de l'artiste, n'arrive-t-il pas qu'il se heurte en fin de compte à un double mystère – celui de l'objet de sa création, de la réalité qu'il recouvre et celui de sa création elle-même, de mécanismes intimes qui l'entraînent parfois plus loin qu'il n'a prévu.

sommaire

☛ page 2

Editorial

☛ page 3

Exposition :
Livres d'artistes des membres de l'Académie des Beaux-Arts
Seconde partie :
L'époque contemporaine

☛ pages 4 à 25

Dossier :
"La recherche en art"

☛ page 26, 27

Actualités :
Exposition de la Casa de Velazquez 2007

☛ page 28

Exposition :
"A l'apogée de l'Impressionnisme"
La collection Georges de Bellio au Musée Marmottan Monet

Distinction

Publications

☛ page 29

Hommages :
Jean-Marie Granier
Christian Langlois

☛ page 30, 31

Prix & Concours :
Grand Prix d'Architecture 2007 de l'Académie des Beaux-Arts

☛ page 32

Calendrier des académiciens

Exposition

Livres d'artistes des membres de l'Académie des Beaux-Arts Seconde partie : l'époque contemporaine

La bibliothèque de l'Institut présente le second volet de l'exposition des ouvrages de bibliophilie réalisés par les membres de l'Académie des Beaux-Arts. Avant l'été, une sélection de livres d'artistes rendait compte de l'importance du fond conservé par la bibliothèque, véritable panorama de l'art du livre des années 1940-1980, rendant également hommage à la générosité des donateurs. Ce sont cette fois des livres d'artistes de nos confrères actuels que visiteurs et lecteurs peuvent admirer : Arnaud d'Hauterives, Pierre Carron, Guy de Rougemont, Chu Teh-Chun, Jean Cortot, Zao Wou-Ki, Vladimir Velickovic, peintres ; Pierre-Yves Trémois, René Quillivic, Louis-René Berge, graveurs ; Lucien Clergue et Yann Arthus-Bertrand représentent les photographes et témoignent par là de l'évolution de la bibliophilie et de son ouverture aux disciplines contemporaines.

Bibliothèque de l'Institut, du 29 octobre au 31 janvier.



Ci-dessus : Ce Fragment de souffle, gravure au burin de Louis-René Berge et poème manuscrit de Bernard Vargafitg et une musique composée par Jean-Yves Bosseur ; Les Noyers de l'Altenburg d'André Malraux, peintures de Vladimir Velickovic (Ed. Les Amis du Livre Contemporain) ; Saison Bleue de Jean-Clarence Lambert, peintures de Chu Teh-Chun (Jacques Boulan Ed.). A gauche et en haut : Les Paradis artificiels de Baudelaire illustré par Arnaud d'Hauterives (Philippe Lebaud Ed.).

La recherche en art

“

Tout artiste, qu'il fasse œuvre de plasticien, compositeur ou architecte, se situe nécessairement dans une démarche de recherche incessante, dont émane sa création.

Par référence sans doute à l'image conventionnelle du scientifique devant son microscope, certains artistes refusent de se dire "chercheurs", tandis que d'autres revendiquent hautement ce qualificatif.

Comment ne pas approuver ces derniers, si l'on admet que le fil rouge d'une vie d'artiste est la recherche permanente d'une création initialement incertaine de ses moyens et résultats ?

On pourrait dire qu'à l'inverse du scientifique qui sait ce qu'il recherche (sans méconnaître le caractère fortuit de certaines découvertes), l'artiste qui "se met à l'œuvre" - tel le poète en attente d'inspiration qui ne sait pas encore ce que va "dire" son poème - ne sait pas précisément quel sera le fruit de sa recherche, qu'il ne découvrira pleinement parfois que dans sa réalisation... partielle.

Car souvent insatisfait, il repart pour l'œuvre suivante, approfondit, voire modifie le cap. Passant du scientifique à l'archéologue, on pourrait dire que ce dernier recherche le préexistant, tandis que l'artiste recherche de l'inexistant, comme s'il trouvait l'invisible dans le chaos ambiant.

Plagiant un Général Président de la République qui déplorait qu'on lui présente davantage des chercheurs que des "trouveurs", j'ai envie de dire que l'artiste-chercheur est un "trouveur" permanent, puisque chacune de ses créations constitue une étape du long parcours de sa créativité.

Voilà mise à plat l'apparente opposition entre le "Je cherche" de Matisse et le "Je trouve" de Picasso.

"Recherche", dans le monde artistique contemporain, est un mot qui se passe de promotion. Aucune œuvre, réalisation ou exposition qui ne se dise issue "d'un profond travail de recherche". On ne peut que se réjouir de cette tendance effrénée pour la recherche, de ce désir d'inventer du jamais vu ou entendu et de coller à l'actualité du monde.

Ce numéro de "La Lettre" voudrait témoigner pour ses lecteurs, du fait que malgré les connotations trop souvent et injustement négatives attachées à "l'Académisme", l'Académie des Beaux-Arts demeure à l'écoute, attentive à tout ce qui fait l'actualité des Arts.

La diversité des approches que vous lirez prouve qu'elle partage tous les enthousiasmes, pourvu qu'ils se fondent sur la rigueur, le travail, l'humanisme."

François-Bernard Michel, membre de la section des Membres libres

Quelques questions sur la Recherche dans le domaine des Arts

Par Claude Parent, membre de la section d'Architecture

Lorsque le Professeur François-Bernard Michel a proposé aux membres de notre Académie des Beaux-Arts de plancher sur la "Recherche", certains d'entre nous ont objecté que les scientifiques en détenaient l'apanage.

Aussi nous a-t-il semblé légitime, avant que d'entreprendre une analyse approfondie de cette question, de nous pencher sur la nature en même temps que sur le mécanisme de la Recherche Scientifique.

Si l'on en croit le dictionnaire, il s'agirait de "l'ensemble des activités, des travaux scientifiques auxquels se livrent les chercheurs", ce qui revient pratiquement à émettre une superbe lapalissade !

Poussant l'analyse au-delà de cette terne définition, il est bien plus intéressant de découvrir que la plupart du temps, le chercheur scientifique procède par la formulation d'une hypothèse de travail. Hypothèse tendant à l'observation d'un phénomène réel qui ne reçoit pas encore d'explication scientifique crédible.

Hypothèse qui lancée dans l'inconnu, comme un ballon sonde dans l'infini de l'espace, est de l'ordre du "pourquoi ?".

Il y a donc là développement d'une curiosité scientifique toujours en éveil, qui s'exerce à l'encontre de toute logique préalable.

L'hypothèse ne se situe plus dans un univers rationnel, mais pénètre dans le champ de l'imaginaire, dans le domaine du "pourquoi pas ?".

Contredisant presque toujours, arbitrairement, scandaleusement même, la réalité scientifique en cours, elle exige en retour une preuve scientifique, une confirmation expérimentale de la vérité annoncée, puisqu'elle s'autorise à frôler la folie de la déconnexion du réel.

Et c'est à ce titre, dans ce risque majeur de la déconnexion du réel, que l'on découvre une parenté évidente entre la démarche scientifique et le développement de la pensée artistique.

“ On découvre une parenté évidente entre la démarche scientifique et le développement de la pensée artistique...”

Il s'agit là d'un "esprit de famille".

Car bien au-delà de l'imagination, les artistes se meuvent dans l'imaginaire et développent une incessante curiosité dans leur activité jusqu'à mettre en cause en permanence la réalité du moment.

C'est dans cette quête, dans cet éveil, qu'ils fabriquent des hypothèses de travail inédites, prenant à contre-pied les amateurs d'art et les critiques d'art établis, jusqu'à ce que leurs œuvres et leurs écrits soient pris en considération. Ils déclenchent ainsi de véritables révolutions artistiques qui proposent puis imposent aux hommes des bouleversements, insupportables mais bientôt convaincants, de leur rapport au monde.

L'objet de cette réflexion est de répertorier et d'analyser les hypothèses jetées à la face du monde par l'art, dans la violence et la fureur, le plus souvent pour faire basculer l'humanité dans une autre époque, dans un autre mode de pensée, dans une autre compréhension de l'univers.

On peut même se demander si l'hypothèse artistique, celle de la remise en cause permanente, celle de la cassure incessante de la pensée dominante n'a pas précédé souvent la démarche scientifique et si l'Art, sous toutes ses formes et expressions, n'a pas initié véritablement les différentes fractures sur lesquelles s'est appuyée l'Histoire de l'Humanité.

La chasse dans la préhistoire a été naturelle, nécessaire et évidente. Mais c'est le dessin de la chasse sur les parois des cavernes qui, lui donnant une dimension onirique et sacrée, a contribué à instituer un art de vivre, dans une relation écrite, avec la nature, relation nouée par l'observation des astres à un cosmos inconnu et terrible.

On peut être sûr que l'écriture plastique a donné aux phénomènes naturels, d'une part une réalité et, d'autre part, une vérité mythique avant que l'embryon d'un réflexe critique ne se développe. Réflexe que l'on peut dire pensée "scientifique" de l'homme étouffé par le sacré.

L'intérêt de notre réflexion commune serait de découvrir dans les mouvements artistiques contemporains, dont les médias brouillent à dessin la lecture, lesquels apportent aux hommes une meilleure lecture du monde, une compréhension plus intime des événements par une approche plus symbolique ou plus métaphysique, quitte à alerter en permanence l'exceptionnelle pensée critique de la science.

Il ne s'agirait que d'une simple question de préséance.

Les artistes doivent reprendre la main, retrouver l'initiative de la pensée globale du monde à un moment où la science ne maîtrise plus son propre pouvoir et ne garantit plus, malgré son extrême génie, la pérennité de l'humanité.

Il est peut être nécessaire de remettre à sa place la recherche artistique pour réintroduire dans l'avenir humain la prédominance de la pratique de la sensibilité face à l'attitude d'un progrès, dévoyé par la recherche univoque de la possession et de la conduite autoritaire de la nature. ♦

Ci-dessus : peintures rupestres de la Grotte de Lascaux (24), salle des Taureaux.

La recherche en architecture

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

Fait-on de la recherche en architecture ? Je pense que non. En faisant cette réponse simple, je me réfère à ce que signifient pour moi "faire de la recherche" et "architecture". C'est déjà moins simple bien sûr.

"Faire de la recherche", c'est, dans notre langage quotidien, dans notre compréhension courante, autre chose que simplement chercher. Cela vise pour l'essentiel à la découverte, à l'invention, à la mise en ordre de connaissances utilisables, falsifiables et partagées.

L'"architecture", quand elle se distingue de la construction, vise comme les autres arts à la création.

Impossible de réduire l'une à l'autre découverte et création, même si l'on reconnaît leur relation intime, même si l'on constate qu'elles se sont toujours étayées l'une sur l'autre.

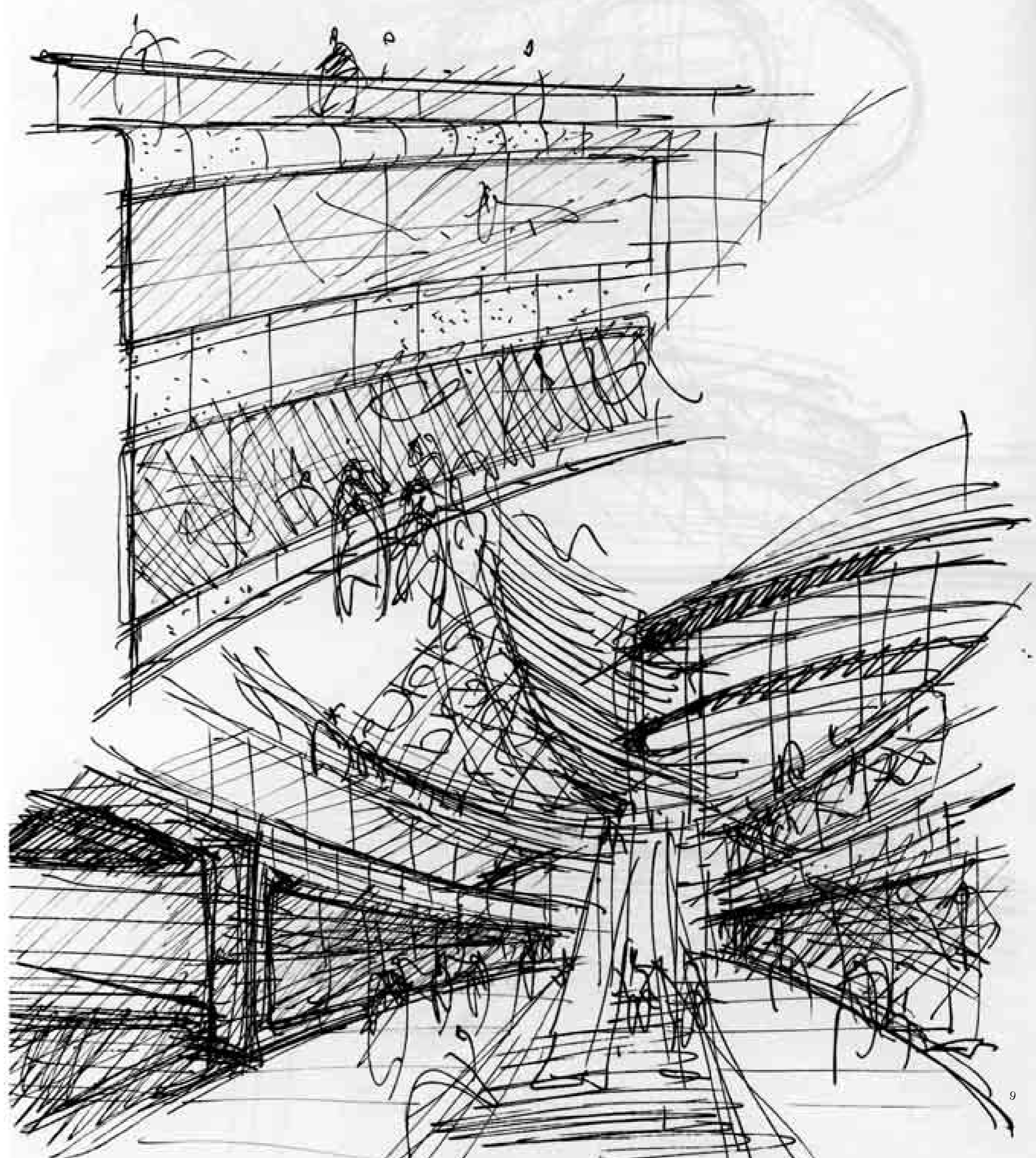
Plus que jamais l'architecture prend appui sur des connaissances. Physique, sociologie, sciences cognitives, études des systèmes, informatique, contribuent à l'évolution et au renouvellement de la création architecturale. Mais se nourrir de recherches, ne vivre que des aliments toujours nouveaux qu'elles proposent, chercher parmi ceux-ci le plus utile dans le moment d'une idée ou d'un désir, ce n'est pas faire de la recherche, c'est l'utiliser, ce qui n'est ni mieux ni plus mal, seulement différent.

Dire que l'on fait de la recherche est peut-être devenu dans le moment la manière d'affirmer un sérieux que beaucoup déniaient au travail artistique. Mais c'est jeter l'enfant avec l'eau du bain. Pourquoi nier nous-mêmes la spécificité de notre travail ?

Mais vous, me direz-vous, comment travaillez-vous ? Comme je peux. Je lis, je parle, j'écris, je dessine surtout, je n'arrête pas de dessiner. Tantôt je commande ma main, tantôt elle m'entraîne. Tantôt je m'efforce de donner forme à une idée, tantôt je cherche un désir dans les lignes ; je tente de parvenir à une épure ou je me saoule de traits.

D'autres font autrement. Il y a mille manières de travailler pour un architecte. Ce qui compte à la fin, c'est ce qui est créé. ♦

“ L'architecture”, quand elle se distingue de la construction, vise comme les autres arts à la création...”



Art et science

Par Marc Lachièze-Rey, directeur de recherches, Laboratoire Astroparticule et Cosmologie à Université Paris 7 Denis Diderot.

Tout les oppose ? Tout les rapproche ? Deux communautés spécifiques mènent deux disciplines bien distinctes, que tout semble a priori opposer : démarches et motivations, pratiques et sources d'inspirations, moyens de reconnaissance et rôle dans la société...

Pourtant, l'artiste et le scientifique se parlent, se reconnaissent et admettent souvent des similarités, des convergences. Où est l'équilibre ?

L'art est millénaire. Si l'on peut situer l'origine de la *démarche scientifique* à l'Antiquité présocratique, la science moderne n'est apparue sous sa forme actuelle qu'à la fin du XVII^e siècle, et l'on assimile souvent son acte de naissance à la publication des *Principia* de Newton. Ni par ses écrits, ni par sa personnalité, ce dernier ne nous apparaît comme un artiste. Et il en sera de même de la quasi-totalité de ses successeurs physiciens.

Ses prédécesseurs au contraire, physiciens avant la lettre, traduisaient par leurs préoccupations esthétiques une séparation bien moins radicale qu'aujourd'hui entre les disciplines. Pensons par exemple à Léonard de Vinci, à Kepler, à Galilée, à toute l'histoire de la perspective... Et admirons *La Mélancolie* de Dürer qui illustre remarquablement cette presque symbiose.

Il apparaît ainsi que la physique moderne a pris son essor, qu'elle a acquis sa véritable efficacité lorsqu'elle s'est séparée radicalement de la démarche artistique. Coïncidence ? Ou condition du succès de la démarche scientifique moderne ?

Vaste débat ! Sans trancher, j'émettrais la conviction que le plein achèvement de chacune des deux démarches nécessite une séparation nette. Que, sans diverger, leurs chemins ne se confondent pas. Qu'elles ne peuvent chacune avancer qu'à la condition de marquer sa différence avec l'autre, d'éloigner toute confusion ; ce qui n'empêche pas, outre une possible fascination, des rapports d'inspiration et de fécondation mutuelles.

Je devrai laisser ici de côté de nombreux critères qui pourraient nous éclairer : les rôles de l'art et de la science

dans notre société, les places qu'y occupent leurs protagonistes (pourquoi par exemple n'y a-t-il pas, ou si peu, de *culture scientifique* reconnue ?)... Je me concentrerai plutôt sur les démarches.

Ce qui donne à une œuvre son caractère "artistique", ce n'est pas sa substance, graphique ou sculpturale, architecturale ou sonore... Les harmonies des formes, les couleurs et les sons se répondent ; l'art est parsemé de correspondances qui lui confèrent son unité. Mais ces correspondances ne s'étendent pas aux lois ou aux équations des scientifiques. Ce n'est pas non plus la beauté qui discrimine artistes et scientifiques. L'un pas plus que l'autre n'est requis à faire "du beau". Quelle est alors la nature de leurs travaux ? En quoi se distinguent-ils ?

Une démarche commune les rassemble à mon sens : chercher et proposer une représentation de la réalité, une certaine représentation d'une certaine réalité. Les modes de représentation diffèrent. La nature de la "réalité" aussi.

La science s'intéresse exclusivement à une réalité "matérielle", que l'on peut qualifier d'objective, d'extérieure. Au sein de cette réalité, elle reconnaît des *objets*, et établit des *lois* qui régissent leurs comportements. Tel est son travail. Elle ne sait ni ne veut expliquer *pourquoi* existent ces lois qu'elle met en évidence. Elle ne saurait leur donner de signification. Elle ne prétend pas non plus pouvoir légiférer à propos de la totalité des objets ou des comportements : elle renonce par exemple à traiter de ce qui relève de notre psychisme, de nos émotions... Dès qu'elle s'aventure dans cette voie, elle devient une caricature d'elle-même. C'est ce renoncement volontaire et explicite qui, depuis Newton, lui confère son efficacité : elle ne s'intéresse qu'à une partie restreinte de la réalité – qualifions-la de "matérielle" – et cela fait sa force.

« L'artiste et le scientifique se parlent, se reconnaissent et admettent souvent des similarités, des convergences. Où est l'équilibre ? »

De nombreux artistes déclarent s'occuper de la réalité. Je proposerais de qualifier cette réalité de "sensible". En simplifiant : relève de la perception de l'artiste ce qui, au sein de la réalité extérieure, touche sa propre sensibilité. Cet aspect personnel n'exclut pas l'aspect universel, sans quoi il n'y aurait pas d'art. Émettons l'hypothèse que cela fonctionne parce que la sensibilité *personnelle* de l'artiste est dans une certaine mesure représentative de la sensibilité *humaine en général*. Nul n'est artiste s'il est le seul à apprécier son travail. Une sensibilité artistique peut être restreinte à telle ou telle société, mais elle dépasse le cadre de l'individu isolé. Et de fait, nous reconnaissons volontiers la valeur des œuvres de civilisations antiques ou éloignées, nous y sommes sensibles.

C'est par l'exercice de la raison que la science trouve son universalité. Privilégiant les raisonnements, utilisant abondamment l'outil mathématique, elle ne requiert ni sensibilité ni esthétique. Mais celles-ci sont loin d'être absentes de la démarche du chercheur : comme inspiration, mais aussi comme critère – au moins passager – de sélection. Les scientifiques les plus fameux, en premier lieu Dirac et Einstein au XX^e siècle, en ont livré de nombreux témoignages. Ils se plaisent à souligner l'harmonie de leurs concepts, la symétrie de leurs équations, l'élégance de leurs théories ; même si c'est pour ajouter immédiatement que la cohérence mathématique et la confrontation avec l'expérience sont essentielles.

Et ceci relève du plaisir du travail scientifique, du plaisir de la recherche. Plaisir qui tient en grande partie à ce que le chercheur se sent (comme l'artiste) partie prenante d'une grande communauté qui transcende l'époque et les frontières. ♦

Ci-dessous : Albrecht Dürer, *Melancholia I* (1514). Photo D.R.



Recherche et/ou Expérimentation

Par Gilles de Bure, journaliste, écrivain, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

La lecture du *De Prospectiva Pingendi* de Piero Della Francesca peut encore se révéler tout à fait passionnante. D'autant que, comme le souligne Hubert Damish dans *L'origine de la perspective* on peut en avoir deux lectures et deux interprétations différentes, selon qu'on se situe dans l'optique de l'histoire de l'art ou de l'histoire des sciences. Art ou science, déjà...

Espace et temps conjugués, passer de la Toscane à Rome, de la Renaissance au Baroque. Deux siècles à peine se sont écoulés et voici que le carré et le cercle, formes parfaites dont la Renaissance fit ses délices, cèdent la place à l'ellipse, à l'ovale. A l'ovale dont les effets d'enroulement et de balancement permettent des combinaisons spatiales dont la volupté évoque à l'évidence un gracieux déhanchement tout autant qu'elle donne le sentiment que l'espace a été creusé par la main d'un sculpteur. Effets de style, variations plastiques seulement ? Certes non ! Drôle d'époque. C'était le temps où l'infini commençait à s'entrevoir. Dans le sillage de Galilée et de Kepler, Spinoza en philosophie, Leibnitz et Newton en mathématique, Le Bernin, Piero Da Cortona, Rembrandt, Bramante, Borromini en art et en architecture, vont s'attacher à le traquer, à l'évaluer. A Rome, et malgré le poids et la pesanteur de l'Eglise, cette recherche se traduira par une polyphonie spatiale, un décor étincelant de feux d'artifice. Théâtre de l'univers, théâtre de la vie, théâtre de la ville. Sacré et profane mêlés dans un mouvement qui voit la réalité se confondre avec la fiction d'une manière qui frise l'orgie.

“ Que cherchaient-ils tous ceux-là qui, des grottes de Lascaux jusqu'au Cubisme se coltinèrent au monde, à sa réalité et à ses mystères ? ”

Que cherchaient-ils tous ceux-là qui, des grottes de Lascaux jusqu'au Cubisme se coltinèrent au monde, à sa réalité et à ses mystères ? Et qui, au fil du temps renouèrent sans cesse leur manière de dire et leurs moyens pour le dire. Peut-on ici parler de recherche ? Oui, si l'on adhère à ce que dit si joliment Loup Verlet dans *Chimères et paradoxes*, à savoir que la recherche c'est “cerner ce que l'on cherche”. Doit-on plutôt parler d'expérimentation ? Oui, si l'on en croit Paul Ardenne qui, dans *Un art contextuel*, affirme : “L'œuvre est insertion dans le tissu du monde concret, confrontation avec les conditions matérielles”.

Recherche et/ou expérimentation, nulle époque n'a échappé à cette confrontation, à ce chevauchement.

Nul moment, ni la Renaissance, ni l'époque Baroque, ni les avant-gardes du XX^e siècle (Futurisme, De Stijl, Constructivisme, Bauhaus, Esprit Nouveau), n'a échappé à cette plongée dans le monde réel, à ce “frottement”, au politique, au social, à l'économique, au philosophique, au technique, au scientifique...

Et aujourd'hui plus que jamais. A en croire Catherine Millet dans *L'art contemporain, histoire et géographie* : “Le constat est le suivant : les possibilités formelles de l'art contemporain s'accroissent aussi vite que la suite de Fibonacci. Pendant un temps, les modernes les plus radicaux ont pensé que les formes et les techniques nouvellement inventées rendaient obsolètes les formes et les techniques traditionnelles. Ce n'est plus vrai désormais. Tout s'additionne, et les expositions les plus prospectives juxtaposent environnements et installations, sculptures en marbre ou en résine synthétique, photographies et images numériques, films video et installations video aussi bien que tableaux figuratifs et abstraits”.

Bref, tout aujourd'hui se télescope en un brouhaha vertigineux.

A l'occasion de son exposition *Poussière d'étoiles*, le peintre Robert Malaval écrivait, en novembre 1974 : “Vouloir tout saisir c'est un vertige terrible/faut aimer ça / de la vie à la mort faire le voyage / encore une fois encore une nuit encore un instant / j'aime à penser à des milliards d'années/à l'infini et au néant / toutes ces choses vertigineuses comme les valse de Strauss (et le champagne)”

Douze ans plus tôt, à Wiesbaden, un curieux festival était organisé par le mouvement Fluxus. S'y cotoyaient des musiciens (John Cage, La Monte Young...), des poètes (Emmett Williams...), des cinéastes (Jonas Mekas...), des danseurs (Merce Cunningham...), des auteurs de happenings (Allan Kaprow, Claes Oldenburg...). International, héritier de Dada, Fluxus généra une autre pratique de l'art et s'inventèrent, en son sein, de nouvelles formes telles l'“event” (George Brecht), la musique/action/video (Nam June Paik, Wolf Vostell), le “eat art” (Daniel Spoerri), le “mail art” (Ray Johnson)...

Sans cesse donc repousser la frontière, chercher, rechercher, expérimenter. Avec le danger qui guette tout artiste engagé dans un processus de recherche, fréquemment qualifié d'élitiste ou d'abscons.

Les artistes cherchent tout autant que les scientifiques, que les techniciens, que les économistes, que les penseurs et d'une façon tout aussi aléatoire, irrationnelle et accidentelle que celle de ceux qu'il est convenu d'appeler les “chercheurs”... Avec une implication de plus en plus revendiquée dans le monde réel, le “contexte”. Chacun à sa manière, l'Arte Povera, le Nouveau Réalisme et le Pop Art ont démonté le processus de la société de consommation. Qui mieux que Daniel Buren et Gordon Matta-Clark ont su développer une pensée sur l'espace et sa perception ? Les artistes du Land Art (De Maria, Goldsworthy, Long, Smithson...) n'engagent-ils pas une réflexion que les savants et les politiques engageront après eux ? Le travail sur le corps, ses représentations, ses limites et ses confins (Acconci, Burgin, Gina Pane, Valie Export, Orlan, Natacha Lesueur...) n'excède-t-il pas largement les seules limites du monde de l'art ? Que dire encore du travail sur la lumière (Nauman, Flavin, Levêque, Turrell, Oliaasson...), sur le son (Dominique Petitgand...), sur la video (Paik, Graham, Viola, Gary Hill, Marie Jo Lafontaine...), sur les hologrammes (Pierrick Sorin...), sur l'hypermonde virtuel, la 3D, les objets fractals (expériences initiées dès les années 1950 par Piotr Kowalski), ou encore, sur la mémoire (Christian Boltanski...), sur l'analyse des régimes du temps (Pierre Huyghe...), sur l'identité, l'autonomie et la différence (Adel Abdessemed, Kader Attia...), et aussi sur le multimedia (Xavier Veilhan), sur l'hybridation et la profondeur biologique (Michel Blazy, Carsten Höller, Wolfgang Laib...)...

Bref, la liste est longue des artistes qui mettent l'accent sur les aspects expérimentaux des pratiques de l'art. Même si, avec son humour habituel, Nam June Paik tempère l'enthousiasme : “est-ce que le petit écran remplacera aussi la peinture à l'huile ? Oui... Quand les tubes cathodiques s'émanciperont !” Ce qui n'est en rien contradictoire avec la mise en place de dispositifs amplifiant les symptômes repérés dans le potentiel utopique de la rationalité technique (sciences, médecine, architecture...).

Ainsi en va-t-il de Philippe Parreno lequel travaillant à partir d'un univers cinématographique et télévisuel, analyse la fluidité des signes et leur circulation (langage, narration, temporalité) et se livre à un constat à la gravité acide. Soit le virtuel envisagé comme réalité bien plus que comme technologie, comme contenu plus que comme matériau.

“ Si l'œuvre d'art existe en tant qu'objet de connaissance et objet de pensée, comment alors ne pas admettre l'idée de recherche en art ? ”

Il est certain qu'aujourd'hui, le monde n'est plus que communication et qu'à l'instar de Parreno ou encore de Dominique Gonzalez-Foerster, Pierre Joseph ou Rirkrit Tiravanija, nombre d'artistes privilégient la relation artiste-public plutôt que la réalisation d'objets spéci-

ifiques. C'est ce que Nicolas Bourriaud dans son *Esthétique relationnelle* définit comme “interstice social”.

Recherche ou expérimentation ? Recherche ET expérimentation !

Si l'œuvre d'art existe en tant qu'objet de connaissance et objet de pensée, comment alors ne pas admettre l'idée de recherche en art ?

Comme le dirait Paul Ardenne : “A cela il n'y a, ose-t-on croire, rien de préjudiciable.”

Souvenons-nous, l'été dernier, de l'exposition *Airs de Paris* qui, constituait un formidable catalogue des différents axes de recherche engagés par les artistes aujourd'hui.

On y voyait, notamment, une *Cabane éclatée* de Daniel Buren, agrémentée de *Paysages fantômes* de Xavier Veilhan qui fragmentent les pixels de photographies initiales en de multiples espaces fracturées, en une métaphore d'un espace-temps discontinu et séquencé.

Plus loin, Philippe Parreno et Liam Gillick continuent leur exploration des anticopyrights, y faisant passer un vent de folie, en singeant la culture des “hackers” ou pirate du web.

En conclusion, on s'attardera sur les usages (mésusages ?) des nouvelles technologies de l'information et de la communication opérés par Ange Leccia. Soit la démonstration d'un univers de simulacres devenant l'expérience même. ♦

A gauche : Daniel Buren, *Photo-souvenir* : 25 Porticos : la couleur et ses reflets (*travail in situ*), Odaiba, Tokyo, 1996. *Détail*. © D.B. Daniel Buren est représenté par la galerie kamel mennour.

La recherche dans la création picturale

Par Jacques-Louis Binet, Secrétaire perpétuel de l'Académie de Médecine, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

A priori toute création artistique suppose un travail de recherche. L'histoire des arts plastiques en multiplie les exemples, et celui du cubisme, du travail mené parallèlement par Picasso et Braque entre 1909 et 1914 peut servir de modèle. (1)

Les portraits cubistes, celui d'Ambroise Vollard, de Wilhelm Ude, puis celui de Kahnweiler, peints dans l'atelier du boulevard de Clichy, montrent clairement le passage d'une ressemblance, selon les principes de Cézanne, à la recherche d'une construction dans laquelle surface et profondeur sont toutes deux visibles, recherche qui fut appelée le cubisme analytique. L'été suivant, à Cadaquès, Picasso pousse plus avant l'analyse de la forme en sacrifiant les apparences de l'objet alors que Braque, qui était à Estaque, percevait le danger d'un plaisir esthétique mais hermétique, et introduit une référence naturaliste comme le clou fixant la toile au mur peint avec son ombre portée.

L'hiver 1911 à Paris, Braque et Picasso, dont les ateliers étaient proches, collaborent si fructueusement qu'il est difficile de faire la part de l'un et l'autre dans leurs œuvres. "On s'est dit avec Picasso pendant ces années-là des choses que personne ne dira plus (...), des choses qui seraient incompréhensibles et qui nous ont donné tant de joies (...). C'était un peu comme la cordée en montagne", racontera plus tard Braque. A Paris comme dans le midi, jusqu'au départ, en gare d'Avignon, de Braque pour la guerre, l'un et l'autre se relaient en tête de cordée, pour découvrir de nouveaux développements au cubisme, collages, introduction des mots et de la couleur, utilisation des matériaux les plus humbles, retour à l'objet.

Il s'agit donc d'un travail communautaire, échelonné dans le temps, dont chaque étape est connue, gardée sans qu'elle prenne plus de valeur que la précédente ou la suivante, sans qu'elle se cherche un aboutissant, sans même qu'elle puisse trouver une conclusion.

C'est finalement une nouvelle version, transformée, des travaux d'atelier, qu'ont connus toutes les grandes époques de la peinture, mais qui, eux, étaient dirigés et mis au service d'un seul, dont les différentes étapes restaient des esquisses (les "collages" d'Ingres sont longtemps restés cachés), où seul comptait le tableau final.

Quelle est la part de la science dans cette recherche esthétique ?

Pour Seurat et Signac elle fut essentielle. Pierre Francastel l'a bien montré (2) ou plutôt y a reconnu la part de Chevreul, chimiste qui, après avoir découvert le cholestérol, est appelé à la direction des teintures des Manufactures royales de Gobelins pour contrôler la stabilité des tons dans les tapisseries. Il y observe que "le défaut de vigueur reproché aux noirs" n'est pas lié à la dégradation des colorants mais à la juxtaposition d'autres couleurs. Il décrit la loi du contraste des couleurs, dont il publie l'énoncé et les applications en 1836.

Il est évident que les touches simultanées et les ombres colorées de Monet dans les régates d'Argenteuil, les paysages de Vétheuil et les scènes de la Gare Saint-Lazare ne doivent rien aux travaux de laboratoire. Peintre et savant ont observé, isolément, le même phénomène. Monet n'a jamais lu Chevreul.

Mais, à l'âge de vingt et un ans, Seurat étudie Chevreul, vient le voir et en déduit sa technique de division et de juxtaposition de petites touches de tons purs. Cette méthode, qu'il avait esquissée sur des dessins par des dégradés subtils entre le blanc et le noir, s'applique systématiquement aux couleurs dans *La baignade à Asnières* de 1889. Avec sa nouvelle technique, Seurat transforme la palette impressionniste. Sur les bords de la Seine, les ports de la Manche, le cirque, les nus, il substitue aux mouvements de la lumière une immobilité presque hiératique, un recueillement silencieux. Il meurt à trente et un ans et son œuvre, qui ne comporte qu'une cinquantaine de toiles achevées, se rapproche plus de Poussin ou Piero della Francesca que de Monet.

André Lichnerowicz (3) reprendra cette comparaison des arts et des sciences. Dans une analyse des "évolutions comparées de la science et de l'art", il a choisi d'étudier parallèlement trois périodes de la physique et de la peinture. Du début du dix-septième siècle jusqu'à Fresnel, la mécanique est la discipline reine ; l'espace est celui de

Newton, séparé du temps. A cette notion de la permanence de la matière et des corps célestes répondent, dans le domaine de l'art, la science des proportions, les règles de la perspective et les lois immuables de la beauté qu'illustre ici un texte de Montesquieu sur l'architecture, *Raphaël et la Vénus Médicis*. Mille huit cent soixante-dix : c'est l'impressionnisme mais c'est aussi le nouveau statut de la lumière qui devient avec Maxwell une onde électromagnétique ; c'est la mécanique statistique de Boltzmann. Dans les années 1905-1925, "le réalisme de la matière s'est dissous en art comme en science". Après les travaux de Lord Kelvin, de Planck, de Poincaré, de Lorenz et surtout d'Einstein, l'espace et le temps fusionnent dans une seule entité, celle de l'espace-temps définie par Minkowski. La lumière bénéficie d'un double statut ondulatoire et corpusculaire. La gravitation se voit expliquée par la théorie relativiste et l'échelle microscopique peut être analysée par la mécanique quantique. Mêmes créations en peinture : le nouveau statut des choses découvertes par le cubisme, les



représentations spatio-temporelles de Duchamp, les synthèses chromatiques de Delaunay, la transfiguration surréaliste de l'objet, la combinatoire des signes de Malevitch et de Mondrian. Faisant sortir l'activité scientifique et artistique des cadres où elles restent trop souvent cloisonnées, André Lichnerowicz montre qu'aujourd'hui encore "dans le dernier quart du vingtième siècle, malgré certaines apparences, science et peinture, filles de notre esprit, continuent à évoluer dans une étrange harmonie, provenant de notre regard global sur le monde".

Il ne s'agit là que d'une étude rétrospective, dont plusieurs acteurs auraient peut-être refusé les conclusions.

Monet n'a jamais voulu s'associer au côté "scientiste" de Seurat et Signac. Il n'a pas participé à la dernière exposition des impressionnistes, qu'ils organisaient en 1884. Refus aussi de Picasso, qui n'a jamais accepté les affirmations d'André Breton prétendant qu'il utilisait "des mesures et des mathématiques en vue de clarifier son œuvre".

Très souvent la recherche, dans le domaine des arts plastiques, n'a rien de rationnel.

Jean Dewasne m'avait souvent répété l'importance, dans sa création, de la théorie des catastrophes. Je lui avais proposé de le faire dialoguer avec René Thom, mais ce fut tout sauf un dialogue : après l'exposé de Jean Dewasne, René Thom concluait qu'il n'avait rien reconnu de ses travaux et que les deux peintres où il se retrouvait étaient Pollock et Tobey (4). Jean Dewasne s'était créé un nouveau concept sans rapport avec les mathématiques, "Les graphes, chemins de la liberté" (5).

Fréquemment solitaire, obsessionnelle, parfois secrète, partie intégrante du seul dialogue intérieur, présente mais n'aboutissant pas, car elle ne parvient pas à se formuler, restant à l'état de "pressentiments vagues ou de sensations brumeuses", la recherche esthétique rejoint celle de la création scientifique, cette part de la science que François Jacob appelle la "science de nuit" (6). A l'opposé de la "science de jour", celle des articles publiés, des manuels, qui, telle un jardin à la française, se présente avec "des raisonnements s'articulant comme des engrenages, des résultats qui ont la force de la certitude", la science de nuit, doutant de tout, "se cherche, s'interroge, se reprend sans cesse (...). A la merci du hasard, l'esprit s'y agite dans un labyrinthe, sous un déluge de messages, en quête d'un signe, d'un clin d'œil, d'un rapprochement imprévu. Comme un prisonnier dans sa cellule, il tourne en rond, cherche une issue, une lueur. Sans s'arrêter il passe de l'espoir à la déconvenue, de l'exaltation à la mélancolie."

Cette "science de nuit", cette recherche erre, à l'aveugle, dans tous les ateliers d'artiste.

Puisque nous avons commencé par Picasso, retrouvons le pour terminer : une fois de plus, il vient tout bousculer. Il aurait dit un jour (comme toutes les phrases qu'on lui rapporte, ce ne sont peut-être que des légendes) : "Je ne cherche pas. Je trouve".

Difficile à saisir, la recherche échappe vite à l'analyse.

La création vagabonde. ♦

1 - Roland Penrose, Picasso, *Flammarion*, 1958.

2 - Pierre Francastel, *Peinture et société*, 1952.

3 - André Lichnerowicz, *Evolutions comparées de la science et des arts*, dans J.-L. Binet, J. Bernard, M. Bessis, *La création vagabonde*, Hermann, 1986.

4 - René Thom, *L'art, lieu du conflit des formes et des forces*, dans *La création vagabonde*, déjà citée.

5 - Jean Dewasne, *Les graphes, chemins de la liberté*, dans *La création vagabonde*, déjà citée.

6 - François Jacob, *La statue intérieure*, Odile Jacob, 1986.

La recherche en musique

Par François-Bernard Mâche, membre de la section de Composition musicale

Seul de tous les arts, la musique dispose depuis 50 ans, en France, d'une institution consacrée explicitement à la recherche, le Groupe de Recherches Musicales de Radio-France. Ses origines dues à Pierre Schaeffer remontent à 1948, ce qui fait de lui la plus ancienne institution de ce genre. Il a été suivi en 1966 par le Cemamu de Xenakis, puis en 1978 par l'Ircam de Boulez. De nombreux autres centres plus ou moins analogues se sont répandus en province, et l'étranger n'est pas en reste, principalement aux Etats-Unis, en Europe et au Japon.

L'idée de départ était que les nouvelles technologies d'enregistrement, de manipulation et de génération électronique apportaient en même temps que des outils nouveaux de production sonore, des perspectives nouvelles de compréhension des phénomènes musicaux. Quelques esprits lucides avaient anticipé cette étape, sans trouver les moyens nécessaires à sa réalisation. Le 1^{er} décembre 1908, le *Mercure de France* publiait un article étonnant de Louis Laloy, où on pouvait lire des phrases comme :

“dans l'orchestre de l'avenir, il n'y aura que des solistes”, “dans cet avenir, où nous serons maîtres de produire à notre gré un son de telle hauteur donnée, nous pourrions nous permettre de reconstituer les bruits... par une combinaison méthodique de vibrations élémentaires... nous aurons la synthèse”, et il imagine même, dans le prolongement de Debussy, une maîtrise totale du timbre devenue dimension principale de la musique, et obtenue par synthèse additive grâce à des machines encore à inventer. Ce n'est qu'en 1933 que l'orgue Hammond a commencé à illustrer cette démarche. Peu après le musicologue Laloy, Edgar Varèse commençait à se battre vainement pour obtenir les moyens qui auraient fait de lui, avec plusieurs décennies d'avance, un compositeur de musique électronique. Il a dû se contenter des instruments inadaptes de l'orchestre, en en faisant un usage extraordinairement original. La projection spatiale dont il avait besoin ne lui a été accordée qu'à l'extrême fin de sa vie. Dans une conférence de 1936, il décrivait d'avance l'Upic de Xenakis : *“Je suis sûr qu'un jour viendra où le compositeur, après avoir réalisé graphiquement sa partition, la verra placée automatiquement dans une machine qui en transmettra fidèlement le contenu musical à l'auditeur”*.

Il n'est pas douteux que le lent développement de l'idée de recherche musicale est due au prestige grandissant de la recherche scientifique et de ses applications spectacu-

laire. Le XIX^e siècle déjà fourmille d'inventions musicales dérivées des nouvelles technologies, mais pour la plupart éphémères. Georges Kastner junior compose par exemple en 1875 *Les flammes chantantes* pour un orgue à vapeur qu'il a inventé, le pyrophone. Avant l'ère industrielle, au contraire, la recherche musicale était de type philosophique. Pythagore, Boèce, Werkmeister, Rameau, Wagner et tant d'autres réfléchissaient sur les principes de leur art, et n'avaient que peu d'outils pour mettre leurs hypothèses à l'épreuve des faits. A partir de la fin des années 50 du

XX^e siècle, on a commencé à parler de musiques expérimentales. Au sens où des scientifiques font parfois des expériences “pour voir”, on a fait des expériences “pour écouter” le résultat. Mais une expérience sert normalement à susciter ou à vérifier une hypothèse, à laquelle elle est censée apporter une sanction. En art, ce n'est pas que l'erreur n'existe pas, elle est au contraire très répandue, mais on ne sait pas toujours où la situer, et on ne la constate qu'avec retard. Pendant les années 50 et 60, quantités d'expériences ont été menées à crédit. Il a fallu payer des années plus tard leurs imprudences optimistes, et le prix a été l'importante désaffection d'un public peu satisfait à juste titre de servir de cobaye.

Toutefois, contrairement à ce que voudraient faire croire aujourd'hui certains compositeurs désireux d'effacer de notre histoire cette période aventureuse, il reste quelque chose même de ses échecs. Si composer de la musique est une activité où on ne prend pas de risques, et où on n'applique que des recettes éprouvées, on a affaire à un artisanat plus ou moins talentueux. Cela n'est nullement honteux, et peut-être socialement utile. Mais peut-on confondre ce métier d'art avec la création artistique au sens plein ? Les arts d'assouvissement procurent sans doute des émotions aussi intenses que les arts de recherche. Une époque qui fuit l'affrontement avec ce qu'elle contient de violence et élimine par souci de confort toute conscience tragique, tout questionnement du sens, se sent provisoirement soulagée d'être déchargée de ses responsabilités, et se satisfait volontiers d'émotions soigneusement calibrées. Aujourd'hui, même des musiques qui ne prétendent pas comme dans les années 50 réinventer à chaque œuvre une langue nouvelle, et qui ne demandent pas un long apprentissage de l'écoute sont refusées par pure paresse et par conformisme. Un chanteur de variété qui prétendrait se passer de micro et de

plus utiliserait toutes les nuances, y compris le pianissimo, aurait autant de difficultés, sinon plus, à se faire accepter que des créateurs de musique plus savante. Les oracles de la doxa politique que l'on a vus récemment au premier rang des meetings sont des artisans pour la plupart médiocres, choisis parce qu'ils reflètent les goûts d'un peuple de consommateurs qui a été dépossédé de tout art populaire autant que d'art savant.

Ce n'est plus l'usage d'une technologie qui définit l'esprit de recherche. Il suffit de voir quels clichés recouvre aujourd'hui l'appellation de “musique électronique”, qui décernait automatiquement il y a un demi-siècle un brevet de modernité. L'informatique, dont on attendait il n'y a pas si longtemps des promesses aussi mirifiques que celles de l'électroacoustique des années 50, est elle aussi en passe d'être renvoyée au rôle plus modeste d'accessoire ordinaire de bureau. C'est la dimension esthétique qui domine et doit dominer, contre le culte technocratique des outils : c'est elle qui est la clef de l'innovation, dimension essentielle de la vie culturelle, et sans elle l'illusion de nouveauté ne persiste pas longtemps. La différence la plus importante se situe plutôt entre un musicien qui ne gère que des émotions associées par habitude à des recettes communes, et un compositeur qui lutte avec ce qu'il y a d'encore obscur dans la pensée pour l'amener au jour, quels que soient les moyens. Le compositeur authentique est à la recherche d'une vérité intérieure que peu à peu chacun pourra également reconnaître comme sienne. Cette recherche part d'une intense curiosité, et c'est là ce

qu'elle partage avec la recherche scientifique. Mais elle s'en éloigne parce que ses acquisitions ne sont pas cumulatives : il n'y a pas de progrès en art, et il est souvent souhaitable que le compositeur considère chaque nouvelle œuvre qu'il va créer comme une sorte d'opus n°1. ♦

Ci-dessus : Arman, Concert de Munich n°1 (Colère de violoncelle), (1963). Photo D.R.

L'art de penser

Par Charles Alunni, directeur du Laboratoire disciplinaire "Pensée des sciences" à l'École Normale Supérieure

On sait qu'art, littérature et philosophie entretiennent depuis longtemps des "relations particulières" avec les sciences. Ainsi, le premier prix de mathématiques à l'École Centrale de Grenoble porta, un jour de 1799, le nom d'Henri Beyle (dit Stendhal). Lautréamont fut l'un des premiers à affirmer l'absence de différence fondamentale entre esprit littéraire et esprit mathématique : "Arithmétique ! algèbre ! géométrie ! trinité grandiose ! Celui qui ne vous a pas connus est un insensé ! Il mériterait l'épreuve des plus grands supplices" (*Maldoror*, strophe 10, chant 2). Edgar Allan Poe, quant à lui, répondait à ceux qui déclaraient une incompatibilité entre les dons du poète et ceux du mathématicien qu'"il est impossible de trouver isolément et à l'état de perfection les deux catégories du pouvoir mental. Le degré le plus élevé de l'intellect imaginaire est toujours par excellence mathématique, et inversement".

Plus proche de nous, le bibliothécaire de génie de Jorge Luis Borges n'était-il pas en mesure de calculer le nombre de livres "possibles" dont il avait la charge : $25^{1312000}$, même si écrire le nombre de ces livres nécessiterait 1 834 097 chiffres ! Que l'auteur de *Zazie dans le métro* et des *Exercices de style* ait pu commettre un article intitulé *Sur les suites S-additives* publié dans le très sérieux *Journal of Combinatorial Theory* (1972) n'étonne presque plus personne : on les appelle "Les suites de Queneau". Je passe sur le poète Guillevic et ses *Euclidiennes* inspirées par 43 figures géométriques ; sur Ionesco qui écrivit un jour : "Prenez un cercle, caressez-le, il deviendra vicieux !" ou "Les racines des mots sont-elles carrées ?", dont une revue consacrée aux mathématiques estime que son théâtre est "à la littérature classique ce que la géométrie de Riemann et de Lobatchevski étaient à celle d'Euclide" ; sur Italo Calvino OuLiPien et périmathématicien des schémas sémantiques ; ou enfin sur le romancier Robert Musil pour qui les aventuriers du XX^e siècle ne sont plus

seulement les artistes ou les philosophes, mais également les scientifiques : "Toute l'audace intellectuelle réside aujourd'hui dans les Sciences exactes. Ce n'est pas de Goethe, Hebbel, Hölderlin que nous apprendrons, mais de Mach, Lorentz, Einstein, Minkowski, de Couturat, Russell, Peano".

Mais l'interconnexion n'opère pas seulement de l'art littéraire vers la mathématique — et *vice-versa*. L'"*homo multiplex*", intitulé son *Cahier P.* (1902-1903) : *Algol*, l'étoile β de Persée, mais également, et par projection anticipée, le mot-valise *algorithmic language* qui désignera à

partir de 1957 le langage international de programmation destiné à l'écriture des algorithmes. Il devait y ajouter la physique et la biologie. En effet, dès 1892, Paul Valéry tenta de penser l'acte littéraire et artistique comme "pensée de la complexité" et "art de penser multidimensionnel" ; en 1983, c'est René Thom qui en détaillera l'analyse dans "La modélisation des processus mentaux", allant jusqu'à y trouver des affinités profondes avec sa théorie mathématique des catastrophes élémentaires. C'est dans les *Traité d'électricité et de magnétisme* de Michael Faraday et de James Clerk Maxwell que Valéry trouvera les notions de "potentiel", "charge", "décharge", "lignes de forces", "rétroaction" nécessaires à sa transposition de l'image physique dans le champ mental afin de bâtir une "physique mentale" articulée autour des concepts de *self-variance* et de "géométrie de l'imagination". Il y ajoutera la thermodynamique de Lord Kelvin, les géométries de Riemann et Lobatchevski, les écrits de Mach, de Bertrand Russell, d'Einstein, les travaux de Poincaré et les théories de Willard Gibbs — le tout sous l'égide de la figure léonardienne du "système abstrait" et de la *méthode*.

À l'orée du XXI^e siècle, il semblerait que cette question *Arts et sciences* voit tout simplement la victoire définitive d'*Algol*, à travers une nette domination de l'investissement du champ artistique par les "nouvelles technologies de l'information et de la communication". Ne parle-t-on pas désormais de "beautés infographiques" ou d'une esthétique fractaliste fondée sur l'ensemble de Mandelbrot, les fractales de Lyapunov ou de Julia ? Ce nouveau champ de recherches donne lieu à la création de véritables institutions telles que *La Société des arts technologiques* [SAT] canadienne : "Lieu de convergence, la SAT rassemble la communauté des créateurs utilisant les technologies

numériques dans le but de stimuler des collaborations entre disciplines artistiques et scientifiques tout en développant des collaborations avec l'industrie et les institutions d'enseignement". On pourrait dès lors penser que l'époque du *medium* et du *virtuel* réalise "à la lettre" cette affirmation de Léon-Paul Fargue : "En Art, il faut que la mathématique se mette aux ordres des fantômes".

Je suis d'avis que la véritable question à poser est sinon "ailleurs", du moins *en amont*, à la croisée des chemins, au lieu du *partage* qui rend toute situation nouvelle à la fois possible et pensable. Quel est donc ce *site*, ou du moins, les conditions de sa pensée ? Ce sont essentiellement les problématiques du *transport*, du *transfert*, de la *métaphore* et de l'*analogie*, des *passages* et des *traductions* d'une *discipline* à l'autre, d'une *structure* à l'autre, d'un *langage* à l'autre : conditions du *trait d'union* entre "the two cultures" dont la funeste solitude fut stigmatisée par le romancier et physicien anglais C. P. Snow. C'est cette problématique des *frontières disciplinaires*

tout en en consacrant rigoureusement le statut. La promesse des littéraires envers les scientifiques, et réciproquement, c'est alors de ne pas s'épargner : ni en besogne, ni en critique bienveillante, conditions d'un apport *en partage*. Peut s'engager alors cette vigilance réciproque qui rend possible l'invention de nouvelles articulations sur fonds d'une longue tradition européenne dont les noms de Cavaillès, Lautman, Bachelard, Einstein, Eddington, Pauli ou Weyl, mais aussi de Valéry, Musil, Klee, Duchamp ou Yves Klein constituent les symboles.

Ce travail aux frontières des *Arts* et des *Sciences* trouve également l'occasion de s'exprimer à propos des rapports mathématique-musique dans le cadre du groupe *MaMuPhi*, en liaison avec l'*IRCAM* fondé par Pierre Boulez ; à travers la confrontation *Arts* et *histoire physico-mathématique*, avec le séminaire qui s'est tenu à l'*École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs* ; ou encore par la mise en perspective des questionnements éthiques et épistémologiques que posent les biotechnologies, dans le cadre de l'association avec le *Laboratoire de Recherche sur les Sciences de la Matière* dirigé par le physicien Étienne Klein au CEA de Saclay. ♦

Site internet : <http://www.ens.fr/pense-science>

(du *front* et de la *confrontation*, du *frontal lié* et du *frontalier*) qui commande la structure du *Laboratoire disciplinaire "Pensée des sciences"* que j'ai fondé en 1994 à l'École Normale Supérieure de la rue d'Ulm. Ce *laboratorium* fait écho non seulement à l'inscription d'un *laborare* actif, mais également au sens technique en usage au XVIII^e siècle de "partie d'un fourneau à réverbère où l'on met la matière à fondre" — emblème d'une alchimie espérée des savoirs libéraux. Quant à la *discipline* inscrite dans le *disciplinaire*, s'il ne s'agit pas bien entendu de ce fouet constitué de cordelettes ou de petites chaînes utilisé au XIV^e siècle pour se flageller ou se mortifier, elle vise à lier des règles de conduite intellectuelle et heuristique communes aux diverses branches de la connaissance entendues comme *art*, *étude*, *matières* et *science*. Une manière d'exposer les disciplines les uns aux autres, les unes aux autres, en évitant les pièges des vœux trop pieux de l'*interdisciplinarité*. Si l'*interdisciplinarité* prétend permettre de mieux appréhender un sujet dans sa "réalité globale", elle comporte le risque de l'approximation conceptuelle, de la confusion des concepts et des genres, voire de l'illusion de l'embrassement de tous les savoirs. Si selon la merveilleuse formule de Valéry "Le général est une métaphore infinie", ce sont bien ses exubérances qu'il s'agit de "discipliner",

Ci-dessus : Ceci n'est pas une fleur, mais l'image résultant (par simulation numérique) de la solution (en relativité d'échelle) d'une équation de Schrödinger généralisée (pic de densité de probabilité) pour une nébuleuse planétaire. Ce qui est ainsi rendu visible de la croissance d'une enveloppe autour d'une étoile, épouse la morphologie d'une "fleur" que son créateur, l'astrophysicien Laurent Nottale, a baptisée Fleur de Schrödinger.

Architecture : Vers une expérimentation effective

Par Frédéric Migayrou, écrivain, Conservateur en chef du département Architecture et Design au sein du Musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

En 1964, Bernard Rudofsky, architecte autrichien, organise au Museum for Modern Art une exposition marquante "Architecture without architects" où il présente dans le berceau de la culture moderne des architectures vernaculaires, architectures de terre, assemblages de briques sèches où les lois de la forme et de la composition s'énoncent selon des modèles empiriques, des typologies validées sur de longues périodes historiques et qui échappent à toutes normes d'une représentation, d'une élaboration spatiale ou géométrique de la construction. Rudofsky, par cette enquête sur l'architecture primitive, cherchait à retrouver les sources d'une définition originelle de la forme, tout comme l'avaient fait les grands critiques de l'avant-garde, comme Paul Westheim qui mettait en parallèle les architectures religieuses de l'Indonésie ou de l'Inde et les compositions expressionnistes d'Hans Poelzig, ou Carl Einstein qui avec *Negerplastik* retrouvait, dans l'art primitif de l'Afrique noire, les sources et les jalonnements de l'expérience d'une forme composée de plans simultanés chez les peintres et des sculpteurs cubistes. Sous l'influence de Theodor Lipps et de Ernst Mach, la forme n'apparaissait plus comme la représentation d'un objet externe mais, avec les théories de l'empathie (*Einfühlung*), comme une construction matérielle et psychologique, l'espace et le temps se composant dans l'œuvre d'art ou le projet architectural comme des dimensions toujours renouvelées bousculant les canons d'un néo-kantisme alors dominant. Ces positions esthétiques fondatrices de la modernité restent historiquement indissociables de la découverte de nouveaux univers mathématiques par Hilbert, Weierstrass, ensuite vulgarisés par Einstein introduisant une paramétrie de l'espace et du temps alors portés par des valeurs relatives.

Cette nouvelle géométrisation du monde ordonnera une relecture de l'histoire de la représentation, de la cosmographie à la perspective jusqu'aux arts visuels. L'histoire d'une géométrisation du monde apparaissait ainsi comme indissociable d'une construction et d'une mutation du sujet de

la représentation qui, de la Renaissance conçu comme le premier cercle d'une fondation de la modernité jusqu'aux avant-gardes du XX^e siècle, semble perdre toute distance pour devenir un sujet génératif, une conscience qui, pour l'expressionnisme, puis les courants de l'abstraction, tente d'initier une nouvelle vision, celle d'un monde qui déborde toute image, toute distance d'une représentation. La modernité s'inaugure de cette contradiction entre une mathématisation globale du monde et une fusion matérielle du sujet avec un univers qu'il ne peut révéler que par des expériences, sujet de l'expressionnisme, sujet de la psychanalyse ou pour finir du surréalisme. Tout comme dans le domaine scientifique, la géométrisation du monde ouvre à l'expérimentation qui doit révéler des dimensions jusqu'alors inconnues.

“ La tour de Monsieur Eiffel est un objet sans fonction, un pur essai d'ingénieur en plein accord avec une culture industrielle qui multiplie les expériences et les prototypes.”

L'expérimentation en architecture a ainsi une histoire qui accompagne et scande les grandes ruptures élaborées par une sécularisation des ordres de la représentation, de l'élaboration du système perspectif à une géométrisation de l'espace, qui tout en accentuant son emprise s'accompagne toujours de son double. Cette expérimentation a tenté d'investir ces nouveaux territoires qui libèrent la forme de la norme religieuse, qui bouleversent, les logiques et les principes de la construction. Leon Battista Alberti reste illisible sans la mutation de la cosmographie engagée par Nicolas de Cues, l'aventure baroque est indissociable de l'apparition des géométries différentielles après Leibniz, les arabesques des jardins classiques de Le Notre doivent beaucoup aux différentielles de Desargues. Cette autonomie gagnée par la raison libère l'expression et crée les conditions d'une affirmation d'un langage libre, une "u-topie" qui explorera les possibles d'un espace-temps où la forme trouve une singularité et une signification arrachée à la norme théologique, circonvolutions baroques du Bernin, sphères d'Étienne Louis Boullée. C'est aussi cette géométrisation qui libère les matériaux, qui en diversifie les emplois, qui, avec l'apparition d'une culture de l'ingénieur charpentant tout le dix-neuvième siècle, multipliera l'espace en circulations, franchissements, élévations grâce à un usage systématique du métal. Mais la culture positiviste de cette architecture rationnelle reste indissociable d'un repositionnement du statut de l'architecte affirmant sa capacité à déployer un langage constructif de plus en plus autonome qui, parce que déterminant ses propres possibles, peut toujours faire l'objet d'un

passage à la limite, d'une expérimentation pour le dire comme Claude Bernard, une preuve par l'épreuve, une validation par provision. La tour de Monsieur Eiffel est un objet sans fonction, un pur essai d'ingénieur en plein accord avec une culture industrielle qui multiplie les expériences et les prototypes. L'architecture expérimentale qui traverse avec force tout le courant moderne est entièrement portée par le double postulat d'une contradiction presque inconciliable entre la volonté d'affirmation d'un langage autonome et la contrainte socio-économique d'un usage et d'une exploitation commerciale de l'architecture.

L'architecte moderne ouvre le territoire d'une véritable expérimentation de son langage et de ses moyens qui n'entrera jamais pleinement en adéquation avec son domaine d'exercice professionnel. D'une certaine manière, l'architecture avec le modernisme ne peut être qu'expérimentale. Elle ne peut progresser que selon une relative inadéquation à la réalité qu'elle accompagne, mais de jalonnements en jalonnements, les principes acquis irrigueront la culture architecturale et nourriront les mutations du monde industriel. *L'Usine AEG* de Peter Behrens, encore pétrie d'un langage classique, ouvre la voie à l'esquisse de la tour de verre de Mies van der Rohe. Les plates formes de recherche du Werkbund allemand préparent les possibles d'un Bauhaus regroupant architectes, artistes, artisans, et qui deviendra la référence mondiale d'un "style international". Les unités d'habitation de Le Corbusier rendront tangibles la question d'un habitat social. Même quand cette inadéquation générique de l'architecte au réel devient la question récurrente d'architectes post modernes comme Carlo Aymonino ou Aldo Rossi, réaffirmant avec force le lien social de l'histoire, celle-ci s'exprime par des projets qui se gagnent par anticipation, comme des manifestes qui prescrivent un sens à l'architecture, qui en redéfinissent les usages et les emplois. Toute l'ambiguïté qui traverse le XX^e siècle tient à cette assimilation de la recherche en architecture à une utopie, à une forme utopique telle qu'elle s'exprimait au dix-huitième siècle, à l'aube d'une inauguration d'un espace rationnel, d'une extension libre qui autorisait les aventures et les rêveries de la raison.

Pourtant, tous les courants de l'architecture expérimentale auront toujours tentés de résoudre la question principale de leur inadéquation au réel comme ce fut le cas de l'architecture radicale des années 60. La disparition de l'architecture au sein d'une culture de produits industriels, initiée par des groupes comme Archigram, Archizoom ou Superstudio, ou l'affirmation d'une architecture critique par Architecture Principe interroge avec force l'ambiguïté fondatrice de l'architecture moderne et le statut paradoxal de l'architecte. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre le positionnement d'un architecte comme Rem Koolhaas, défendant tout à la fois la caractéristique expérimentale de sa recherche et d'autre part sa totale adéquation

à une "junk culture", à une culture mondiale de la consommation où toute idée de forme et de cohérence semble définitivement perdue. Si l'exposition de Bernard Rudofsky sur les formes organiques de l'architecture primitive répondait en écho aux grandes expérimentations engagées par des architectes comme Eero Saarinen, Frei Otto, ou Felix Candela sur les voûtes, poussant aux limites du calcul les constructions de formes hyperboliques en voiles de béton, celle-ci ne se départissait pas du socle constitutif de la pensée moderne, celle d'une technologie s'éprouvant par l'expérimentation. Celle-ci maintenait dans l'ombre une pensée encore "gestaltiste" de la forme, une inadéquation constitutive de la compréhension de l'espace aux possibles ouverts par le calcul, qui maintenait cette séparation



Projet architectural : Tom Kovac, World Trade Center, (Sans titre), 2002. Projet pour le concours de reconstruction du World Trade Center. Maquette d'étude. Musée national d'art moderne, Centre Pompidou

entre une réalité constructive et une architecture expérimentale. Non seulement, il faut convenir qu'avec la rupture du modernisme, l'architecture expérimentale existe et a existé, mais qu'elle a toujours eu pour l'architecture une fonction directive et qu'elle en constitue rétrospectivement la noblesse de son histoire.

Avec la généralisation du numérique et les capacités de calcul ouvertes par le domaine computationnel, c'est non seulement le statut de l'architecture, soit la conception et le suivi de réalisation, la "maîtrise d'œuvre", qui sont bousculés, mais toute la chaîne de production du bâti qui va entrer en mutation. Il y a dix ans à peine, les agences d'architectes accueilleraient de manière réfractaire l'informatique comme outil de représentation, technologie déjà utilisée de longue date dans l'industrie, de la production d'objets à l'aéronautique. A l'image de ce qui s'est produit dans le domaine de l'édition ou de l'image numérique, l'architecture va devoir faire face à la mise en équation de tous ces outils. Les algorithmes mathématiques utilisés aujourd'hui permettent en effet directement de mettre en forme les matériaux comme c'est le cas avec les nouvelles technologies de prototypage. On sait déjà créer des formes en stéréo-lithographie ou en fonte d'aluminium, formes singulières choisies dans des séries infinies, des formes adaptatives au scénario du projet. L'architecture réintègre ainsi dans son orbite des domaines de compétences dont elle avait été dépossédée, assistée par des logiciels de calcul qui pilotent en continu l'ingénierie des projets. De la conception à la représentation, de la représentation aux études constructives, du projet détaillé à la mise en forme des matériaux, la chaîne de production s'homogénéise de plus en plus et répond à la notion générique du "From file to factory", du fichier numérique à l'usine. Depuis une dizaine d'années, les nouvelles générations d'architectes se sont approprié l'ensemble de ce domaine étendu de production, multipliant les recherches sur les potentialités génériques de la forme, sur l'assemblage et la composition des matériaux, sur la composition et la fabrication. L'architecte ne choisit plus les éléments constructifs dans des catalogues de matériaux "standard". Il est à nouveau capable de concevoir et de mettre en œuvre toutes les dimensions matérielles de son projet dans une perspective renouvelée du Gesamtkunstwerk, de l'œuvre totale d'un Charles Rennie Mackintosh ou d'un Joseph Hoffmann. Cette paramétrie ouverte intègre plus avant des critères qualitatifs, contraintes économiques, programmatiques, sociales, dans une conception ouverte et modulaire des projets. L'architecture à venir est une architecture perméable à des champs d'informations multiples, une architecture participative en lien avec une intelligence globale telle qu'elle apparaît aujourd'hui dans l'économie internet. La production numérique permet de produire industriellement des objets singuliers, une architecture véritablement "non standard". C'est ainsi le statut même de l'expérimentation inauguré par les modernes qui est en train de changer. Elle n'est plus ce double malheureux d'une actualisation à venir du monde industriel, mais une participation active et critique qui s'étend en réseaux diversifiés dans tous les ordres de la production. Jamais l'architecture n'a été aussi proprement expérimentale, elle n'est plus prescriptive d'images globales, de bâtiments phares qui ont une valeur manifeste, elle échappe aux styles ou aux formes pour toute entière s'attaquer aux langages et aux processus. L'architecture à venir se multiplie et se disperse dans de multiples domaines de production, elle est pleinement intégrative, elle devient proprement "effective". ♦

La rencontre

Par Claude Abeille,
membre de la section de Sculpture

On dit souvent en parlant des artistes qu'ils cherchent ou qu'ils trouvent. On dit aussi d'eux "mais où vont-ils chercher tout ça ?" Il semble que cette question mérite quelques réflexions parce qu'elle n'est pas aussi simple qu'il y paraît.

On voit tout de suite que la plupart du temps, les "chercheurs" cherchent quelque chose qui existait déjà mais que l'on ne sait pas localiser.

Les archéologues fouillent le sol pour trouver, par exemple, une ville dont on connaît l'existence par les textes mais non l'emplacement précis.

Ou bien les explorateurs partent à la recherche d'un pays ou d'une route dont ils ont entendu parler ou dont ils supposent l'existence. Dans tous ces cas l'objet de l'entreprise existe déjà même si l'on découvre l'Amérique au lieu de la Chine.

Il est une autre sorte de recherche qui concerne ce qu'on appelle, avec un peu d'ambition, les lois de l'univers. Dans ce cas, le savant cherche à en savoir plus sur le monde et à coup de mesures et d'observation il formule des hypothèses, des lois, que la réalité et l'expérience viennent confirmer ou non. Ces lois existaient déjà avant qu'on ne les trouve et les astres n'ont pas attendu Newton pour s'attirer les uns les autres.

Mais il existe une autre sorte de "chercheurs" qui vient compliquer cet état de choses : les mathématiciens et les artistes.

Les premiers peuvent partir de considérations très pratiques pour formuler leurs axiomes ou leurs théorèmes mais rapidement ils se prennent à ne pas s'en contenter et ils inventent des mondes inconnus jusque là, se complaisant à se promener dans des univers imaginaires dont les seules preuves sont une cohérence interne sans rapport nécessaire avec la réalité que nous pouvons toucher.

Sans rapport avec la réalité ? Voire ! Certains de ces mondes que l'on pouvait croire arbitraires et fantaisistes se révèlent au contraire capables de mesurer et d'expliquer des énigmes jusque là restées sans réponses.

Doit-on penser que ces mondes imaginaires-là existent



avant qu'on les ait inventés ? Où ? Dans le cerveau ? Dans le cerveau de Platon ? Ailleurs ?

Les seconds sont les artistes, une autre sorte d'individus, acharnés à brouiller les cartes. Où était la neuvième symphonie avant que Beethoven ne l'ait écrite ? A-t-il travaillé pour écrire cette symphonie ? Certes.

L'a-t-il cherchée ? Non, elle n'existait pas.

L'a-t-il découverte ? Non.

Où était-elle ? Nulle part. Mais elle existe maintenant, oui, parce qu'il l'a "rencontrée".

Tels sont les artistes, fous furieux, qui, comme Baudelaire "Trébuchant sur les mots comme sur les pavés, Heurtant des vers depuis longtemps rêvés" vont d'accident en accident, inventant de la méthode, du métier pour calmer leur angoisse, mais qui ne savent pas quand aura lieu "la rencontre" qui les fait spectateurs de l'épiphanie de quelque chose qui n'existait pas et qui se dresse devant eux de manière provocatrice ou apaisante. De plus, ce moment décisif peut se prolonger jusqu'à susciter l'œuvre d'une vie entière et transformer le métier lui-même qui, de son statut artisanal, voué souvent à la répétition, se trouve ainsi porté jusqu'à l'incandescence. Mais ce n'est pas seulement l'artiste qui se heurte au matériau et à son langage. Devant lui se tient le public qui attend, qui réagit, se trompe, s'enthousiasme.

Ainsi le critique allemand Hermann Voss qui, en pleine guerre de 14-18, retrouve Georges de La Tour, et le met à sa vraie place, la plus haute.

Ainsi Thoré-Bürger qui s'aperçoit en 1842 de la grandeur de Vermeer de Delft que l'on avait oubliée.

Et enfin, la rencontre entre l'art et le spectateur anonyme qui, comme l'espère Valéry, "n'entre pas sans désir au musée" et qui, par la réponse donnée à son attente, témoigne de la réalité et de la puissance de cette preuve, de cette image, d'un autre monde. ♦

Peut-il y avoir une “recherche en Art” ?

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

Avant toute chose il est très difficile de donner une définition de l'Art. C'est en fait une notion relativement récente. La représentation par l'image de croyances païennes ou religieuses n'étaient pas de l'Art, c'est à partir de la Renaissance ou un peu avant, que l'on a vraiment commencé à dissocier le sujet de sa facture.

Disons plus simplement que l'Art est un des moyens que l'homme a de créer une émotion en cherchant son propre vocabulaire, donc lui-même, ceci implique une recherche.

La question de la recherche dans le domaine spécifique de l'Art se situe à deux niveaux différents, celui de la technique et celui de l'expression personnelle.

En tant que graveur, je ne parlerai que de l'Estampe*. Les découvertes successives, dans ce domaine, de nouvelles techniques au fil des siècles ont enrichi l'expression artistique.

De la taille directe à la taille indirecte, de la lithographie à la sérigraphie, ces différentes possibilités, souvent inventées par les artistes eux-mêmes, représentent une richesse incontestable qui est à leur disposition et augmente leurs moyens créatifs.

“Donner à voir autrement”, me semble être l'axe de recherche commun de chaque artiste. C'est l'acte créateur.

Faire ressentir à une personne, une émotion nouvelle ou un plaisir, aidé par le moyen d'une technique inédite n'est-ce pas le résultat d'une recherche ?

Une gravure utilisant la technique la plus rudimentaire peut provoquer des réactions aussi puissantes en intensité qu'une estampe particulièrement sophistiquée. Mais cette dernière pourra, ayant à sa disposition un bagage technique plus complexe, exprimer une autre sorte d'émotion, que l'œuvre précédente ne pouvait matériellement pas exprimer.

Je pense que les progrès de la technique favorisent une sorte d'enrichissement incontestable de l'expression artistique.

“D'une certaine façon, on peut dire que l'ordinateur prolonge la main et qu'en même temps il la disqualifie.”

Chaque artiste, en fonction de ses tendances, choisira son médium. L'un plus dessinateur, se contentera d'un simple outil creusant directement des sillons sur sa plaque, celui-ci, plus peintre, s'aidera du grain et de l'acide, et c'est ainsi qu'une œuvre faite en utilisant une certaine technique exclut toutes les autres ; pour être plus précis, une œuvre est le résultat de la seule manière dont elle a employé tel ou tel “outil”, ce mot étant, bien entendu, employé au sens le plus large.

L'ordinateur que maintenant certains artistes graveurs et graphistes utilisent met à leur disposition de nouvelles possibilités. D'une certaine façon, on peut dire que l'ordinateur prolonge la main et qu'en même temps il la disqualifie.

Mais malgré tout elle continue à exister dans la tête de l'artiste pendant qu'il organise sa recherche aidée du logiciel choisi.

En conclusion, la recherche est le fondement même de la création artistique, elle-même soutenue par l'invention technique qui, à la base a pour but de faciliter le travail, et en fait, d'une certaine manière le complexifie et par conséquent l'enrichit. ♦

**L'Estampe est le terme général employé pour désigner un ensemble de techniques issues de la gravure, qui ont été inventées au cours des siècles. Certaines d'entre elles sont couramment utilisées par les plasticiens de tout bord, par exemple la lithographie ou plus récemment la sérigraphie et... l'estampe numérique, qui bien sûr fait l'objet de vives controverses.*



Louis-René Berge, Sans titre, gravure au burin et sa transformation en utilisant certaines possibilités de l'ordinateur.



Exposition de la Casa de Velazquez 2007

Comme chaque année, les œuvres des pensionnaires de la Casa de Velazquez sont exposées à la salle Comtesse de Caen de l'Institut de France. Une longue connivence qui permet à nouveau de mesurer la vivacité des jeunes artistes français immergés dans une autre culture.

Aujourd'hui plus que jamais se fait sentir le besoin de lieux dévolus à la création et habités par une exigence de dialogue entre les disciplines. Dans un temps de plus en plus rétréci et envahi par les innombrables sollicitations de la modernité, les espaces où la liberté prend le luxe de la lenteur, où la création s'épanouit dans un temps émancipé des exigences de la vie matérielle, sont aussi rares que nécessaires. La Casa de Velazquez est l'un des ces espaces privilégiés. Depuis plusieurs décennies, cet établissement offre aux jeunes artistes français de toutes disciplines le temps, l'espace et les conditions les plus propices à l'épanouissement de leurs projets. Il favorise également, en leur permettant de côtoyer pendant toute la durée de leur séjour des littéraires, des historiens, des sociologues et autres spécialistes des sciences humaines, des rencontres et un brassage féconds. C'est une évidence de dire qu'aujourd'hui, l'Europe de la culture est plus une incantation qu'une réalité. Pourtant, lorsque je regarde les œuvres de ces jeunes peintres, sculpteurs, graveurs, architectes, compositeurs, cinéastes, photographes, habitées par la rencontre d'un autre pays, d'une autre culture, je me prends à croire que cette Europe culturelle existe bien à la Casa de Velazquez...

**Arnaud d'Hauterives,
Secrétaire perpétuel de
l'Académie des Beaux-Arts.**



A gauche : Clothilde Frappier, *Reposo*, installation composée de photogravures sur papier japonais, 2006-2007.

A droite : Etienne Eczet, *L'Académicien*, 2006, plâtre peint.



Ci-contre : Arnaud d'Hauterives accueillait les pensionnaires de la Casa de Velazquez, ici avec Eva Husson (au centre), artiste cinéaste.



Ci-contre : Carole Fékété, *San Victor*, 2007, tirage numérique.



A l'apogée de l'Impressionnisme

La collection Georges de Bellio au Musée Marmottan Monet

C'est souvent grâce au génie et à la générosité de grands collectionneurs que des œuvres de peintres aujourd'hui célèbres sont parvenues jusqu'à nous. Une de ces collections remarquables, comportant un nombre importants de tableaux impressionnistes parmi les plus illustres, est présentée au Musée Marmottan Monet.

Voici cinquante ans, par la volonté de sa fille, Victorine Donop de Monchy, une partie importante de la collection du docteur Georges de Bellio entrain au Musée Marmottan. Cette donation, où se côtoient les œuvres des maîtres français, italiens et flamands du XVIII^e siècle et les peintures impressionnistes, comprend un certain nombre de tableaux illustres tel *Impression, soleil levant* de Claude Monet.

L'intérêt de cette collection ne réside pas seulement dans la présence d'œuvres célèbres, mais dans ce qu'elle implique comme choix et exclusions. Réunie sur une période de trente ans, elle est le reflet des amitiés artistiques et du mécénat discret de Georges de Bellio. Elle comporte un ensemble particulièrement riche de toiles impressionnistes de 1872 à 1880, où Monet tient la vedette.

Georges de Bellio a fait preuve d'une grande ouverture d'esprit en achetant des œuvres de Claude Monet et de Camille Pissarro alors qu'ils étaient encore inconnus mais aussi d'un refus méritoire de la mode en refusant de suivre ce dernier lorsqu'il se rapprocha des néo-impressionnistes.

L'inventaire de la collection Georges de Bellio, dressé après sa mort par son gendre Eugène Donop de Monchy, recense plus de trois cents peintures, pastels, aquarelles et dessins d'une qualité rare. Pour rendre hommage au goût et à la perspicacité de cet amateur roumain, l'exposition présente un florilège de cette collection, aujourd'hui en partie dispersée, qui fut une des plus remarquables de son temps. ♦

Du 10 octobre au 3 février.

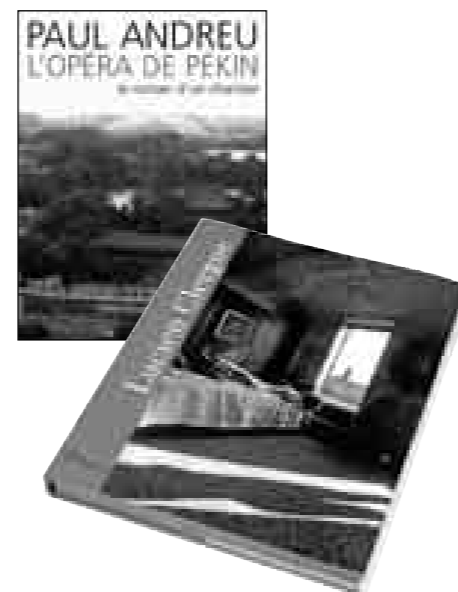
Distinction

Yves Millecamps, membre de la section de Peinture, a été fait chevalier dans l'Ordre de la Légion d'Honneur.

Publications

Parution de *L'opéra de Pékin, le roman d'un chantier*, de **Paul Andreu**, aux éditions du Chêne. Pendant neuf ans, Paul Andreu s'est consacré à la conception et la construction de l'Opéra de Pékin officiellement inauguré fin 2007. De l'architecture à l'écriture, il n'y a souvent qu'un pas. C'est pourquoi, au moment où le public découvre le Grand Théâtre National de Chine, Paul Andreu livre ici, en mots et en images, son roman de l'Opéra

Parution, aux Editions de La Martinière, d'un ouvrage dédié à **Lucien Clergue**. Mêlant ses images les plus emblématiques et de nombreux documents, il consacre l'œuvre d'un homme qui depuis plus de cinquante ans "écrit avec la lumière".



Jean-Marie Granier

Si l'on voulait qualifier Jean-Marie Granier, on pourrait dire de lui : "c'était un Cévenol". Il était vraiment le produit de cette terre riche de soleil et de contrastes.

Le contraste, il le portait déjà en lui par ses origines mêmes ; en effet, catholique dans un pays à dominante protestante, il se disait appartenir à une minorité dans une minorité.

Il fit sa scolarité comme pensionnaire chez les "Maristes" d'Aubenas.

Pendant la guerre, il n'échappa pas au "S.T.O." (travail obligatoire en Allemagne) et connut les terribles bombardements de Dresde.

La paix revenue, il songe à devenir moniteur d'éducation physique mais la passion du dessin qu'il porte en lui le conduit à l'École des Beaux-Arts de Paris, dans l'atelier de Robert Cami, où je le vis arriver un jour de 1947, avec son bel accent du midi.

Il avait ce don du dessin qui fut la ligne inflexible de sa carrière. On naît dessinateur, la gravure n'étant qu'un outil qui prolonge la main.

Je le revois à l'atelier retour de vacances avec ses dessins et croquis où rien n'échappait à son œil infaillible.

A cette époque, il se marie avec une camarade, Josée, qui poursuit une carrière de céramiste. Il part pour Madrid avec la bourse de la Casa de Velazquez.

C'est une période féconde où il abandonne l'eau-forte pour le burin, la technique reine.

Son travail porte la marque d'une stylisation allant vers le schématisme et aboutissant à la quintessence du "signe" sans référence à la figuration.

D'abord professeur aux Beaux-Arts de Nîmes, il est nommé Chef d'Atelier à l'École des Beaux-Arts de Paris où il formera une pléiade de jeunes talents.

Elu à l'Académie des Beaux-Arts Institut en 1991, il en est à deux reprises Président, en 1994 et 1999.

Puis, Directeur du Musée Marmottan-Monet depuis 2000, il réalise de grandes expositions dont celle consacrée à Camille Claudel.

Il meurt un jour d'été dans cette "Bastide" de La Borie, ancienne demeure des Templiers, choisie et aménagée par lui. ♦

René Quillivic, membre de la section de Gravure

La rentrée trouve notre Compagnie bien endeuillée : en effet, deux de ses membres nous ont quittés durant l'été, l'architecte Christian Langlois et le graveur Jean-Marie Granier. Photos Francis Apestéguy



Christian Langlois

Christian Langlois nous a quittés... Tous ceux qui, à des titres divers, ont connu la joie de vivre dans son sillage, persisteront à ressentir son souvenir fidèle : un souvenir qui émane de la personnalité attachante, vivante, issue d'une présence exceptionnelle à bien des titres. L'épreuve dramatique qu'il a subie, au milieu des siens, dans une discrétion courageuse, ne saurait effacer de nos souvenirs personnels ou collectifs tous les aspects brillants, vivants, multiples et profonds, humoristiques et toujours cultivés, talentueux, vigoureux et variés de ce personnage. Ses confrères de l'Institut de France, à l'Académie des Beaux-Arts, ainsi que les membres du Collège des conservateurs de Chantilly ont pu bénéficier et acquérir, à son côté, ces valeurs pendant trente années. Esprit ouvert, amateur d'art, pratiquant le dessin, sensible à la musique, écrivain avide de transmettre ses opinions notamment en animant une chaîne de radio, il possédait cet art de raconter de façon vivante et humoristique des vérités profondes nées parfois de situations délicates qu'il proposait de traiter avec la sagesse d'une érudition sans faille.

C'est d'ailleurs dans l'esprit même de cette sagesse que son talent d'architecte s'est exprimé : ses réalisations, conçues pour l'usage d'édifices consacrés aux plus éminentes fonctions de la nation française seront des traces vivantes de son talent créé sous des formes parfois discutées mais qui font l'unanimité des jugements. Ayant pour ma part le privilège de les contempler quotidiennement, cela justifiait, pour moi, le devoir d'évoquer son souvenir émouvant. ♦

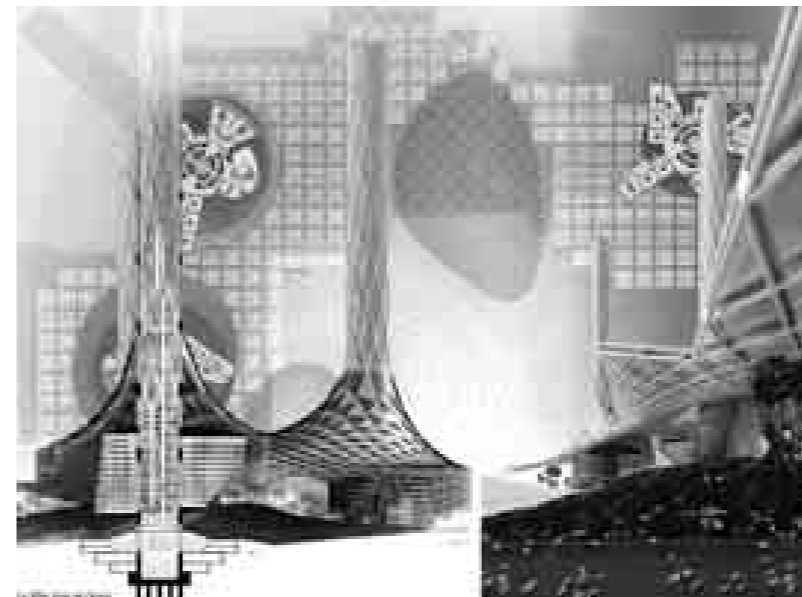
Yves Boiret, membre de la section d'Architecture

Prix & Concours

Retrouvez tous les Prix et Concours sur le site www.academie-des-beaux-arts.fr

Grand Prix d'Architecture 2007 de l'Académie des Beaux-Arts

L'Académie des Beaux-Arts a désigné fin juin les lauréats du Grand Prix d'Architecture. Par le choix de son thème, "Le nouvel établissement humain", très ancré dans la recherche, et l'esprit qui l'anime, l'édition 2007 du Grand Prix d'Architecture témoigne de la volonté de l'Académie des Beaux-Arts de s'impliquer activement dans les questions de société et en particulier de prendre sa part du grand débat actuel autour de la place, de la fonction et de l'impact de l'architecture sur le monde.



Le Grand Prix (prix Charles Abella), d'un montant de 25 000 euros, a été décerné à Sébastien Chauvel (photo ci-dessous).

Le Deuxième Prix (prix André Arfvidson), d'un montant de 10 000 euros, a été décerné à Christophe Barlieb (photo ci-dessous).

Le Troisième Prix (prix Paul Arfvidson), d'un montant de 5 000 euros, a été décerné à Vincent Champier.

A droite : la Salle Comtesse de Caen, Palais de l'Institut, où étaient exposés les travaux des lauréats.



Avec le Grand Prix d'Architecture 2007, l'Académie des Beaux-Arts entend contribuer à inciter les jeunes architectes à s'impliquer dans l'invention d'un nouveau mode de vie durable.

Sous l'impulsion de la section d'Architecture, le Grand Prix affiche désormais clairement une double ambition :

- Rendre aux architectes leur juste place au cœur de la cité, "en n'oubliant pas que cette place était jadis à la droite du pharaon", comme le dit Michel Folliasson ;
- Se mettre davantage en phase avec les enjeux d'actualité en redonnant à l'architecture sa fonction essentielle rappelée, sous la Coupole, par Claude Parent : "Tous mes efforts d'architecte se font, depuis quarante ans, pour améliorer l'usage que l'on fait de la terre pour vivre et habiter".

Cette ambition nouvelle affichée cette année par le Grand Prix d'Architecture a vocation à s'inscrire dans la durée. Ainsi et de manière inédite, les trois lauréats de cette année auront la possibilité d'accéder directement à l'épreuve finale du Grand Prix 2008 en surnombre des candidats qualifiés.

La première épreuve, consistant en une esquisse conçue de manière indépendante, a conduit à l'examen des



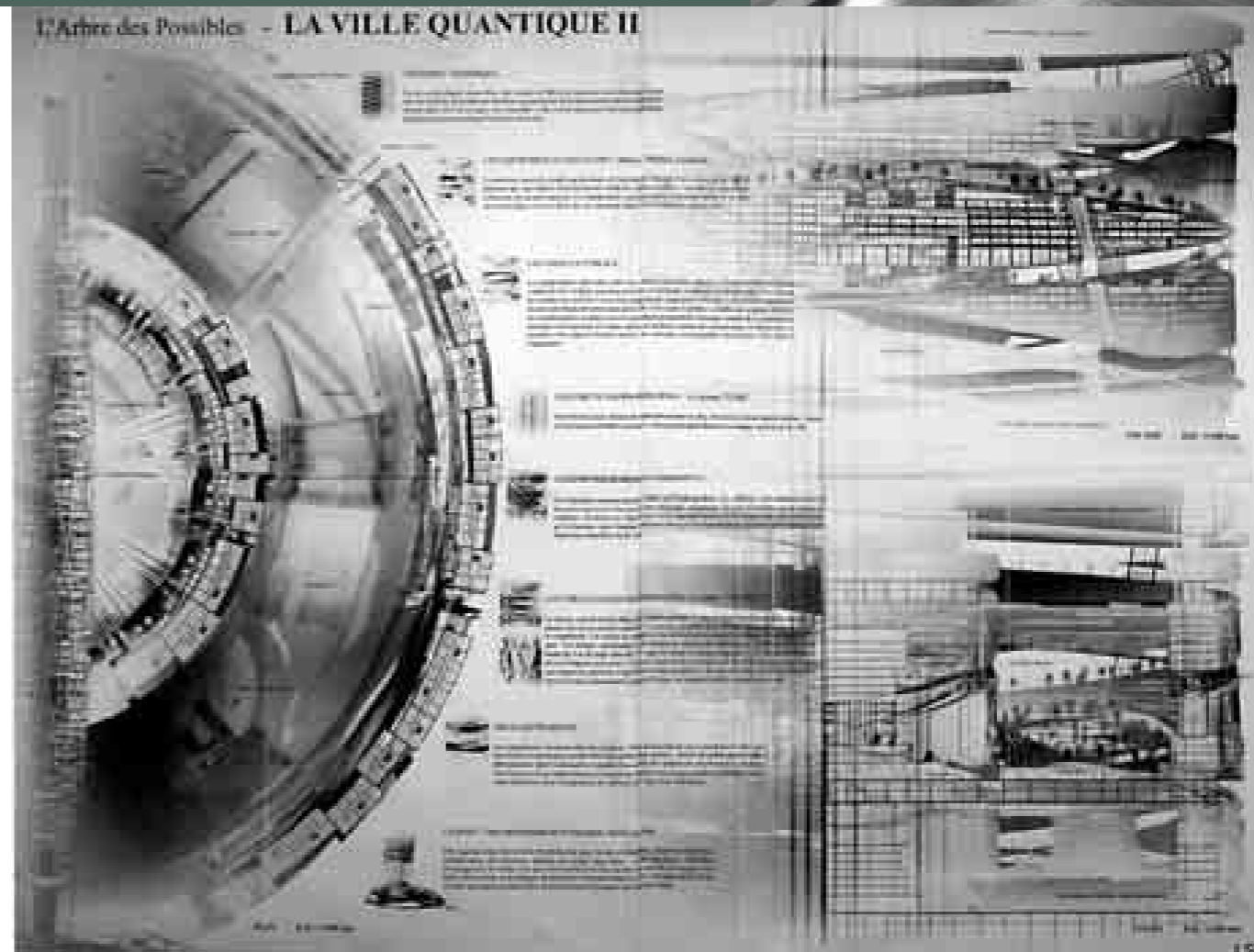
Olivier Gillet (HP), Sébastien Chauvel, Michel Folliasson et Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel de l'Académie.

dossiers de candidatures tous déposés par des architectes et étudiants en architecture, ressortissants européens, n'ayant pas dépassé 35 ans au 1er janvier 2007.

Vingt candidats ont été retenus pour la deuxième épreuve : une montée en loge d'une durée de 20 heures qui s'est déroulée le mercredi 25 avril à 7h30 jusqu'au jeudi 26 avril 2007 à 3h30.

Au terme de cette deuxième phase, huit finalistes ont été retenus pour présenter leurs projets d'architecture, qui devaient cette année être complétés par une présentation visuelle numérique.

L'Académie des Beaux-Arts bénéficie pour ce concours d'un important partenariat technologique avec la société HP et du soutien d'un certain nombre d'éditeurs de logiciels informatiques : Abvent, Adobe Systems, Arc Technology, Autodesk, Bentley, Cesyam, Nemetschek. ♦



En haut, de gauche à droite : Sébastien Chauvel (Grand Prix), Christophe Barlieb (2^e Prix), Michel Folliasson et Claude Parent, membres de la section d'architecture et co-présidents du jury, Robert Chauvin, Correspondant de la section d'architecture et membre du jury, Roger Taillibert, membre de la section d'architecture et membre du jury, Vincent Champier (3^e Prix).

CALENDRIER DES ACADÉMICIENS

Claude Abeille, Jean Cardot, Eugène Dodeigne, Albert Féraud, Gérard Lanvin, Antoine Poncet et Brigitte Terziev

Membres sculpteurs de l'Académie participent à la première Biennale de Sculpture dans la propriété du peintre Caillebotte à Yerres (Essonne) jusqu'au 2 décembre.

François Chaynes

Concert de piano et orchestre à cordes, soliste Odette Chaynes, lié à la parution du livre *Chaynes, stéréotomie d'une passion*, à l'église du Bon-Secours, Paris, le 16 novembre.

Interférences pour violoncelle et piano dans le cadre de la présentation du CD consacré aux compositeurs toulousains, le 3 décembre.

Création de *Images de la poésie grecque*, pour flûte et trio à cordes, par le quatuor Hélios, salle Cortot à Paris, le 20 décembre

Chu Teh-Chun

Exposition personnelle, galerie Marlborough à Madrid, du 15 novembre au 15 décembre. Participation à la FIAC 2007, galerie P. Trigano. Participation à la Foire de Shanghai 2007 Art contemporain, galerie Marlborough de New York. Participation à la Foire d'Abu-Dhabi, galerie P. Trigano.

Jean Cortot

Participe à l'exposition *Dessines-moi un...* à la galerie Serge Aboukrat, Paris 6^e, à partir du 18 octobre.

François-Bernard Mâche

Manuel de conversation, pour clarinette et ordinateur, création mondiale au C.I.R.M. de Nice, le 4 novembre.

Cinq reprises de l'œuvre chorale *Danaé* dans plusieurs villes des Pays-Bas (Maastricht, Rotterdam, Utrecht, Tilburg, Amsterdam), du 11 au 24 novembre.

Vladimir Velickovic

Exposition personnelle à la Galerie Anne-Marie et Roland Pallade, à Lyon, jusqu'au 11 novembre.

Zao Wou-Ki

Rétrospective huiles sur toiles, œuvres sur papier (encre de Chine et aquarelle), livres de bibliophilie et céramiques, au Château-musée de Nemours, jusqu'au 6 janvier 2008. Publication d'une monographie par les éditions espagnole Poligrafa et française Hazan.

L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud d'HAUTERIVES

BUREAU 2007

Président : Pierre SCHCENDERFFER
Vice-Président : Yves MILLECAMPS

SECTION I - PEINTURE

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

SECTION II - SCULPTURE

Jean CARDOT • 1983
Albert FÉRAUD • 1989
Gérard LANVIN • 1990
Claude ABEILLE • 1992
Antoine PONCET • 1993
Eugène DODEIGNE • 1999
Brigitte TERZIEV • 2007

Section III - ARCHITECTURE

Marc SALTET • 1972
Roger TAILLIBERT • 1983
Paul ANDREU • 1996
Michel FOLLIASSON • 1998
Yves BOIRET • 2002
Claude PARENT • 2005

SECTION IV - GRAVURE

Pierre-Yves TRÉMOIS • 1978
René QUILLIVIC • 1994
Louis-René BERGE • 2005

SECTION V - COMPOSITION MUSICALE

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

SECTION VI - MEMBRES LIBRES

Pierre DEHAYE • 1975
Michel DAVID-WEILL • 1982
André BETTENCOURT • 1988
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 SCHCENDERFFER • 1988
Roman POLANSKI • 1998
Jeanne MOREAU • 2000
Régis WARGNIER • 2007

SECTION VII - PHOTOGRAPHIE

Lucien CLERGUE • 2006
Yann ARTHUS-BERTRAND • 2006

ASSOCIÉS ÉTRANGERS

S.M.I. Farah PAHLAVI • 1974
Andrew WYETH • 1976
Ieoh Ming PEI • 1983
Philippe ROBERTS-JONES • 1986
Ilias LALAOUNIS • 1990
Andrzej WAJDA • 1994
Antoni TAPIÉS • 1994
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.

Page 1 et ci-contre :
Projet architectural :
Kolatan / Macdonald Studio,
Resi / Rise Skyscraper,
Pod n° 25, 1999.
Maquette.
Musée national
d'art moderne,
Centre Pompidou

