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

INSTITUT DE FRANCE

Le dessin en débats

Les travaux de l'Académie des Beaux-Arts

numéro 49 *été 2007*

Lettre de l'ACADEMIE des BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE

Editorial

Un peu d'histoire… En 1806, les académiciens des Beaux-Arts décidèrent de mettre en œuvre le chantier d'un Dictionnaire "contenant les mots qui appartiennent à l'enseignement, à la pratique, à l'histoire des Beaux-Arts". Des difficultés multiples, l'ampleur sans doute même de l'entreprise, empêchèrent longtemps sa réalisation. A l'époque, il devait être intitulé "Dictionnaire de la langue des Beaux-Arts", ensemble de définitions ou explications techniques, devenu "Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts".

Le projet fut relancé vers 1837 par le Secrétaire perpétuel, Jacques Fromental Halévy, mais ce n'est qu'après une première livraison en 1857, que parut, en 1858, le premier volume chez Firmin Didot : 381 pages illustrées de gravures antiques.

Il s'ouvrait par "A (musique)", le la, référence au pape Saint-Grégoire. Suivirent quatre tomes (1864, 1869-1872, 1878-1882, 1887-1890). Le sixième, inachevé, sous forme de cahiers, date de 1909. Les académiciens s'arrêtèrent à "Gypse".

Pourquoi l'ouvrage ne fut-il pas poursuivi ? On l'ignore. En 2006, le nouveau Président, François-Bernard Michel, a pris l'initiative non de reprendre un dictionnaire, mais de favoriser des travaux collectifs de réflexion sur des thèmes fondamentaux de la création artistique dans le contexte actuel ; comme leurs prédécesseurs, les académiciens des diverses disciplines mettraient en commun leurs conceptions des Beaux-Arts nourries des leçons de la pratique.

Nous sommes heureux de présenter un premier dossier consacré au dessin.

LETTRE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS • *Directeur de la publication :* Arnaud d'Hauterives • *Comité de rédaction :* délégué Paul-Louis Mignon ; membres : Yves Boiret, Edith Canat de Chizy, Gérard Lanvin, François-Bernard Michel, Guy de Rougemont • *Conception générale, rédaction et coordination :* Nadine Eghels • *Conception graphique, réalisation :* www.cmpezon.fr • *Impression :* Imprimerie Delcambre
ISSN 1265-3810 • **Académie des Beaux-Arts** 23, quai de Conti 75006 Paris • **http://www.academie-des-beaux-arts.fr**

sommaire

page 2
Editorial

page 3
Réception sous la coupole : Vladimir Velickovic

pages 4 à 18
Dossier : "Les travaux de l'Académie des Beaux-Arts : Le dessin en débats"

page 19
Exposition : Lancelot-Théodore Turpin de Crissé, "Un peintre paysagiste au temps de Joséphine"

page 20
Actualités :
Parution d'ouvrages consacrés à Roger Taillibert et Jean Dewasne
"Pour Paul Maymont" Hommage par Claude Parent

page 21
Élections :
Brigitte Terziev
Régis Wargnier

page 22
Communication : "S'orienter, se désorienter" Par Gilbert Lascault

page 23
Communication : "Anthony Blunt : le clerc de la trahison" Par Jorge Semprún

page 24
Calendrier des académiciens

Réception sous la Coupole

Vladimir Velickovic

Elu dans la section de peinture en 2005 au fauteuil précédemment occupé par Bernard Buffet, le peintre Vladimir Velickovic était reçu à l'Académie des Beaux-Arts, sous la Coupole de l'Institut de France, le mercredi 20 juin dernier.

Extrait du discours de réception prononcé par Jacques Taddei, membre de la section de Composition musicale

"… Toutes les nombreuses séries thématiques (qui suivront) avec leurs images poignantes seront hantées par la pensée obsessionnelle et l'angoisse de l'artiste : pour le destin de l'Homme et de notre monde, pour l'agressivité et les tortures, pour la violence, la destruction et la mort exercées par l'Homme contre l'Homme. Tu dis d'ailleurs : "J'ai toujours peint ce que l'Homme est capable de faire à l'Homme". La violence, dis-tu "est toujours là présente, pesante, effrayante, en tenue de guerre, en état de guerre et en état d'après-guerre". A partir de 1968, tu procèdes à la dramatisation de l'origine de la vie dans une série intitulée Naissances *; cette série dérange et fait peur ; est-ce la signification même de l'existence que tu remets en cause ? Lorsque tu remplaceras l'embryon par le rat, tu nous suggéreras une image douloureuse, une violence horrifiante, nous laissant entendre qu'après la disparition de l'homme seul le rat lui survivra…"*

Vladimir Velickovic est né en 1935 à Belgrade (Yougoslavie). Diplômé de l'école d'architecture de Belgrade en 1960, il s'oriente vers la peinture et réalise sa première exposition personnelle en 1963. Il obtient en 1965 le prix de la Biennale de Paris, ville où il s'installe l'année suivante. Il est révélé dès 1967 par une exposition à la galerie du Dragon et apparaît aussitôt comme un des artistes les plus importants du mouvement de la Figuration narrative.

La découverte des tableaux de ce peintre à la renommée internationale est troublante : paysages désolés, horizons bouchés, visions de guerre et de carnage, gibets, pendus, crochets, rats, rapaces, chiens aux muscles bandés forment un univers macabre et agressif, où les représentations du monde et du corps humain sont autant d'illustrations des souffrances possibles.

Vladimir Velickovic a réalisé de nombreuses expositions personnelles à travers l'Europe et reçu de prestigieux prix pour le dessin, la peinture et la gravure. Il est chef d'atelier à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris de 1983 à 2000. Chevalier de la Légion d'honneur, Commandeur des Arts et Lettres, il est, cette année, pour la 52e édition de la Biennale de Venise, Commissaire du Pavillon Serbe.

"… En sortant de la toile, on entendra encore les odeurs qui continuent… On cherche à échapper à la violence des puanteurs, des pestilences, des remugles, mais leurs bruits nous rattrapent : le bec des oiseaux qui fouillent la terre en direction des vers probablement repus de chair humaine ; le crépitement des feux au loin ; le grincement des potences ; le cri silencieux du décapité ; le cliquetis des ongles du rat fuyant les hommes – dont le spectateur que nous sommes – en emportant dans ses moustaches un filet d'hémoglobine humaine ; le souffle que fait la chair qui bruit en tombant dans le vide vers son destin métaphysique ; ou celui du pendu qui oscille doucement au gré du vent venu des Balkans, du désert arabe et de tous les autres lieux où l'éternel retour de la pulsion de mort produit ces temps-ci ses effets dans l'histoire…

Pour qui aura senti, puis entendu ainsi la peinture de Vladimir Velickovic, l'image dira autre chose, autrement. Et l'on regardera désormais différemment ses icônes métaphysiques. Le silence de la peinture – de sa peinture – ne doit pas empêcher qu'on demande au corps tout entier qu'il participe à la fête proposée par l'artiste.

Même si cette fête se donne au bord des précipices.

Les hommes creusent leurs charniers ; le peintre se contente de les éclairer de sa lumière noire… ".

Michel Onfray, écrivain, philosophe, extrait de *Karton*, 2006. ◆

En haut : Vladimir Velickovic, entouré par son confrère de la section de Composition musicale Jacques Taddei, à gauche, et Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel. Photo Juliette Agnel

Dossier

Le dessin en débats

Les travaux de l'Académie des Beaux-Arts

Parmi les propositions que je faisais au début de ma présidence en janvier 2006, figurait la reprise du "Dictionnaire" de l'Académie des Beaux-Arts, édité à partir de 1858 et dont la rédaction fut interrompue après la livraison des six premiers tomes, au mot "gypse".
Si j'ai à dessein mis entre guillemets le mot dictionnaire, c'est que, dès nos premières réunions de travail, il s'est révélé inadéquat. On ne saurait en effet, au XXIe siècle, définir en quelques lignes, voire en quelques pages, les mots de la création artistique, tant ils sont évolutifs, contestés et contestables.
Ce n'était pas une raison pour renoncer à toute initiative. Justifiée par l'enthousiasme et l'assiduité des participants de la première heure - Claude Abeille, Yves Boiret, François-Bernard Mâche, Arnaud d'Hauterives et Guy de Rougemont -, l'entreprise s'est progressivement enrichie grâce aux contributions de Pierre-Yves Trémois, Gérard Lanvin, Vladimir Velickovic, Pierre Carron et Antoine Poncet.
Leurs échanges, issus des orientations et de la création de chacun, reflètent, dans leur spontanéité et leur enthousiasme, les regards croisés d'artistes d'aujourd'hui sur le thème du Dessin. Il nous a semblé que ces débats méritaient d'être poursuivis sous cette forme à l'avenir et rapportés dans La Lettre de l'Académie des Beaux-Arts.

François-Bernard Michel, *membre libre*

De gauche à droite : François-Bernard Mâche, Pierre Schœndœrffer, François-Bernard Michel, Patricia Mazoyer, Claude Abeille, Yves Boiret et Guy de Rougemont. Photo CM Pezon

Pages précédentes :

Page de droite : Corps, *Vladimir Velickovic, 2001. Technique mixte, papier marouflé sur toile, 225 x165 cm.*

Page de gauche : Corps, *Vladimir Velickovic, 1999. Encre de Chine, papier, 225 x165 cm.*

Photos D.R.

"Tous les artistes se sont formés au dessin, dessin d'après l'antique d'abord, dessin d'après nature ensuite. Et cette étape, passage obligé de l'apprentissage, contribuait à édifier un socle commun."

Claude Abeille - Je souhaiterais ouvrir la discussion sur la question de l'enseignement du dessin par une hypothèse qu'il conviendrait de vérifier : depuis la Renaissance et jusqu'à l'époque contemporaine, tous les artistes se sont formés au dessin, dessin d'après l'antique d'abord, dessin d'après nature ensuite. Et cette étape, passage obligé de l'apprentissage, contribuait à édifier un socle commun. Celui-ci donnait aux œuvres une unité, une cohérence. Il suffit de prendre pour exemple la peinture.

Cette règle vaut-elle encore aujourd'hui ?

Guy de Rougemont - Les artistes ont en effet été soumis à des règles d'apprentissage et en ce sens , on peut parler de modèle contraignant. Aujourd'hui, il n'existe plus vraiment de modèle, ni de tradition, les références sont éclatées . (1)

Pierre Carron – J'éprouve en effet le sentiment amer d'être condamné à faire l'éloge du dessin à titre posthume. Picasso, prophétique, déclarait: *"l'art se meurt de l'absence d'un académisme fort"*, prolongeant ainsi ce que disait Rainer Maria Rilke : *"Je ne peux imaginer plus voluptueux savoir que celui-là / Il faut se faire commençants / Quelqu'un qui écrit le premier mot derrière un / Point de suspension / Long de plusieurs siècles"*… Des œuvres dessinées comme la nature dessine les siennes, et qu'il faut à notre tour dessiner en s'initiant à leurs secrets par un rapport à l'œuvre qui s'organisait tout naturellement à l'Ecole, dans le palais des études , dans ses galeries vandalisées en 1968 puis vidées… un vide resté en l'état, symbolique du conformisme ambiant de l'art officiel d'aujourd'hui et de la quasi disparition du dessin lui-même, en tout cas de celui que son musée illustre, un dessin que certains optimistes s'obstinent à voir partout et de préférence là où il n'est pas.

C'est pourtant lui qui présidait hier encore à toute entreprise artistique et qui a permis de constituer cette somme d'œuvres de toute nature - dessinées, peintes, sculptées, gravées - qui peuplent , hors du temps, nos musées. C'est également lui qui permettait l'établissement des partitions monumentales nécessaires à l'exécution, par l'atelier d'un maître, d'un synopsis de l'œuvre, synopsis visible sous les fresques où sous certaines frises en bas relief, comme à Delphes par exemple. Comme l'a si bien dit Ingres à propos de la création , *"notre tâche n'est pas d'inventer mais de continuer."*

Yves Boiret - Cet abandon du dessin s'observe également en architecture. Son apprentissage a été dispensé jusqu'en 1968 : le concours d'admission à l'école des Beaux-Arts, section architecture, comportait une épreuve de dessin d'antique et une épreuve de dessin d'ornement. Aujourd'hui, dans les cabinets d'architecte, l'ordinateur a remplacé les tables à dessin, ce qui constitue une double rupture :

- une rupture dans les pratiques : il n'est plus possible d'intervenir directement, ***in situ***, en dessinant sur le chantier un croquis à l'attention d'un compagnon pour résoudre un problème technique par exemple ;
- une rupture esthétique : l'informatique permet certes d'obtenir une représentation exacte et fidèle ; pour autant, le dessin obtenu ne reflète pas le regard de l'architecte. Sur un chantier de fouilles par exemple, le dessin constituait un relevé très fin et mettait en évidence certains détails que l'archéologue ne voyait pas.

En fait ce que l'on perd avec le dessin, et je le regrette beaucoup, c'est l'expression d'une sensibilité.

G. de Rougemont - C'est tellement vrai qu'il faut savoir conserver ses croquis. Ils constituent une réserve d'émotions pour les jours où, au contact des réalités quotidiennes et des conventions picturales, celles-ci sont perdues.

François-Bernard Michel - En quoi consistait précisément cet enseignement du dessin ?

Arnaud d'Hauterives - L'article dessin du ***Dictionnaire de l'Académie des beaux-arts*** affirme résolument que "le dessin est l'art même puisque sans dessin l'art ne ☛

Pierre Carron, dessin préparatoire en vue d'une peinture sur le thème de la "dispute".

☛ peut exister". La science du dessin était en effet considérée comme une étape indispensable à l'élaboration de l'idée créatrice, comme le montre la pédagogie mise en œuvre dans les académies et les écoles des beaux-arts **:** l'étude documentaire était un préalable des disciplines enseignées, étude de fleur, d'oiseau, de poisson… on apprenait aussi les proportions, la perspective, le rendu des volumes et des ombres, les trois ordres… On ne commençait la peinture que deux ou trois ans plus tard. Ajoutons qu'à l'initiative de Le Brun, l'Académie royale de peinture avait créé une école à Rome pour compléter ces études au contact des antiquités et des œuvres de la Renaissance. Mais on étudiait les exemples antiques sans pour autant renier la leçon de la nature !

"Dessiner, c'est apprendre à voir. Novalis "regardait le monde avec la curiosité attentive d'un ange inoccupé"."

C. Abeille - Précisons cependant que le "vrai" dessin ne s'enseigne pas ! Ce qui s'enseigne, ce sont les conditions du dessin, c'est-à-dire l'éducation de l'œil devant la nature et devant le dessin lui-même.

P. Carron – Nécessité d'apprendre ce qui ne s'apprend pas (2)… L'extrême complexité du dessin tient à la multiplicité de ses formes comme à son rôle, expression singulière d'un projet, "probité" de l'œuvre à venir. Cette complexité extrême se retrouve à tous les niveaux de la pratique du dessin, prise de vue d'un épisode en plein ciel ou purement mental, à vue ou d'imagination…

G. Lanvin – En effet, le dessin n'est pas le domaine de la théorie, mais celui de la pratique. On a parlé en son temps, et je m'y suis intéressé, de l'enseignement d'un Lecoq de Boisbaudran. Il fut le maître à la Petite Ecole rue de l'école de Médecine, ancêtre de l'Ecole des Arts Décoratifs, d'un Rodin entre autres. Il faisait aller de la partie au tout , sur le "motif" puis de mémoire, tantôt très vite et tantôt de manière fouillée , d'après modèle, immobile ou en mouvement, d'après des plâtres, peut-être même dans la rue…

En matière de dessin, il convient de renoncer aux idées préconçues. L'originalité, s'il y en a une, vient de l'application, de la capacité à saisir ce qui frappe et de le rendre "sur le champ" par tel ou tel moyen. C'est un document ; une manière d'isoler, de rassembler, de trouver des rapports, de jouer, de rompre des habitudes. Il y a une "grammaire" de formes. Elles "riment" comme l'a justement dit Picasso.

Dessiner, c'est apprendre à voir. Novalis *"regardait le monde avec la curiosité attentive d'un ange inoccupé"*. Voilà un état d'esprit qui en dit long.

G. de Rougemont - Le ***Dictionnaire de l'Académie*** souligne d'ailleurs dans son historique que le dessin d'imitation devient immédiatement symbolique ; en effet, grâce à l'inspiration de l'artiste, le dessin franchit "les bornes de l'imitation servile". Il ne s'agit pas de copie. Et pourtant le ***Dictionnaire de l'Académie*** définit également le dessin comme la présentation plastique des apparences, une imitation de la nature… Pour moi, ce serait plutôt l'expression d'une pensée, une "cosa mentale" pour reprendre l'expression de Léonard de Vinci… Alors imitation ou invention ? Et faut-il trancher ?

"Le dessin est une respiration. L'artiste inspire l'air du monde et son dessin est la réponse qu'il donne à cette incitation."

C. Abeille - Mais l'invention n'exclut pas l'imitation ! Vous évoquez le dessinateur qui exprime son monde intérieur, or je me souviens que lorsque j'étais professeur, à l'encontre des encouragements à s'exprimer alors prodigués aux élèves, je disais : surtout ne vous exprimez pas, copiez votre voisin ! Je leur expliquais que c'est en copiant qu'ils deviendraient eux-mêmes, qu'ils seraient libres. Les résultats étaient étonnants ! Ils inventaient sans s'en rendre compte.

F-B. Michel - Est-ce à dire que si l'on ordonne à quelqu'un de dessiner, on le place devant le néant ?

C. Abeille - Non, mais nous ne nous connaissons pas nous-même et c'est pour cette raison que l'on s'influence les uns les autres ! Parfois je pense que je fais du Rodin ou du Couturier ou du Giacometti et puis au bout d'un temps, je ne sais plus ce que c'est et alors je me dis que c'est moi. Je dirais que le dessin est une respiration. L'artiste inspire l'air du monde et son dessin est la réponse qu'il donne à cette incitation.(3)

F-B. Michel - Cela me rappelle ce propos de Claudel dans *Cent Phrases pour éventails :* "Pour dessiner j'ai respiré le paysage et à présent je retiens mon souffle."

C. Abeille - La démarche artistique associe en effet le monde extérieur au monde intérieur. L'artiste, en dessinant, insuffle au monde extérieur *sa vision* de ce même monde. Ce faisant, il est en mesure d'évaluer ce qu'il a dessiné et de faire évoluer son dessin. Selon moi, le processus créateur dépend de ce rapport constant, de cette tension, entre ces deux mondes. L'artiste qui dessine de façon "sauvage", instinctive, dionysiaque, projette son monde intérieur. Mais croire qu'il ne prend pas en considération le monde extérieur est une illusion. De la même façon, l'artiste qui construit en faisant cas, en apparence, du monde extérieur, obéit en réalité à une impulsion intérieure, à un élan : le dessin préexiste en lui. Pour prendre un exemple, la démarche ne consiste pas nécessairement à se dire d'abord: cette femme est jolie, donc je fais son portrait mais au contraire, c'est parce que j'ai en moi ce dessin que je fais le portrait de cette femme… autrement dit encore, on voit bien qu'il n'existe pas de distinction entre art abstrait ou art figuratif qui tienne, l'art figuratif participe finalement de la même démarche : l'artiste représente un élément de la nature ☛

☛ mais cet élément n'est qu'une figure de rhétorique, c'est-à-dire une métaphore permettant de représenter son monde intérieur. Si l'évocation des astres et de la lune dans le ciel d'été plein de Dieu évoque pour Hugo *"Cette faucille d'or dans le champ des étoiles"*, il est évident que pour écrire *Booz endormi*, le poète n'a étudié ni les faucilles ni les étoiles ! La métaphore lui permet simplement de rendre compte de sa vision personnelle du monde. Je dirais volontiers que l'art figuratif est une politesse, une courtoisie de l'art abstrait .

F-B. Mâche - C'est une conception très intéressante de la création artistique. Cependant, si je vous suis jusqu'au bout, cela veut-il dire que seul le monde intérieur existe ? Et dans ce cas, n'est-ce pas une conception périlleuse ? Les Grecs disposaient de deux mots pour désigner la nature : hylè, la forêt, la matière préexistante, qui représente aussi un réservoir de formes et physis, la puissance génératrice. L'artiste s'intéressait au moins autant à la physis parce qu'il cherchait à comprendre la nature, à se l'approprier. N'oublions pas que si aujourd'hui science et art sont dissociés, cela n'a pas toujours été le cas : l'art était pour les Grecs une entreprise de connaissance, une façon de comprendre le monde et de l'apprivoiser.

C. Abeille – Mais nos rapports avec le monde et notre conception de ce même monde transforment nécessairement la représentation que nous en faisons ! Par exemple, en peinture, le ciel au Moyen Age est représenté par un fond d'or qui symbolise Dieu. Mais à la Renaissance, il devient bleu… On peut observer la même chose dans l'évolution du dessin du corps humain, sous l'influence des recherches anatomiques à la Renaissance par exemple ou sous l'influence de la photographie, à la fin du XIXe siècle.

P. Carron – Les oeuvres semblent procéder d'un projet initial : celui d'une avancée simultanée de deux univers en interaction permanente, celui de l'art et de la vie où ce qui disparaît de l'un sous l'action du temps qui passe, réapparaît dans l'autre.

F-B. Michel – Nature ou Culture ? A cet ancien débat un peu vain, la neurophysiologie du système nerveux a en tous cas apporté une conclusion définitive : pour ne prendre que le cas des arts plastiques, scanner et IRM nous ont révélé que les informations captées par la rétine et transmises au cerveau occipital sont diffusées par d'innombrables connexions à plusieurs zones encéphaliques, particulièrement préfrontales, qui activent les effecteurs moteurs du geste de l'artiste. Ces découvertes légitiment *a posteriori* la belle formule de Paul Valéry évoquant *"la main de l'œil"*. Les yeux, les oreilles, les mains des artistes, puisent en effet dans le disque dur de leur mémoire cérébrale les informations avec lesquelles leur imagination et leur talent font œuvre. Nous voyons davantage avec notre cerveau qu'avec nos yeux !

"Dessiner c'est capter… des éclats imaginaires et des éclairs réellement vus."

P. Carron – Il est si difficile de décrire simplement l'extrême complexité de cette activité particulière de l'esprit… il s'agit ni plus ni moins d'imiter l'inimitable, de se saisir de l'insaisissable. L'homme a surmonté cette impossibilité lorsque, à peine dépouillé de l'animalité , en inversant la mort dans une représentation de la vie, il a inventé l'art et mis en situation l'image originelle par des moyens inédits : un de ses premiers gestes.

A partir de cette perfection première, le thème ne cesse de s'amplifier jusqu'à devenir un dessein à l'échelle de l'univers, celui d'établir un écho terrestre à ce qui roule dans le ciel. Et l'on assiste alors en tout lieu à de fantastiques levées de pierres, à la matérialisation des épisodes vécus ou rêvés par l'humanité, à la mise en élévation de tout ce qui palpite derrière la paroi des apparences , à des éloges du corps et de ses gestes, à l'apparition de créatures invisibles jusque-là, que des initiés à ce type de délivrance semblent extirper de la gangue où, de toute éternité, elles sommeillaient, fossilisées, les dressant alors devant nous, étincelantes, vivantes, plus vraies que ce qu'elles commentent , plus vraies que nature… *"J'ai vu un ange dans le marbre et j'ai seulement ciselé pour l'en libérer"* dit Michel Ange.

Trémois - Dessiner c'est capter !

La captativité chez l'enfant consiste à s'attribuer *exclusivement* les objets de son entourage , et la raison d'être de l'artiste c'est la capture. L'homme qui dessine s'approprie comme par effraction la chose qu'il convoite.

Silence on capte ! Pénétrant, incisif, rapide, respiration retenue, dents serrées. Un repli sur soi-même. Sur ce que l'on veut cacher dans l'instant, tout en désirant le montrer ensuite.

Les armes utilisées pour ce rapt : le silex taillé des gravures pariétales, la lame acérée du burin d'acier, l'attaque à la pointe, tailles et entailles, griffures, morsures, biffures, traits sans repentirs… Le trait est si contemporain, il n'a que 30 000 ans !

On dit "gravure en taille douce" : le graveur de Lascaux gravait-il "en douce" ? Le burin n'est qu'un outil parmi tant d'autres. Mais c'est le geste inné, sensuel, volontaire, d'enfoncer une pointe et de tracer sur n'importe quel support, qui est primordial : sur le sable, l'enfant déjà trace un rond et trois trous : un visage ; sur la roche, sur un mur, dans un métal…

Vladimir Velickovic - En fait, avec le dessin, l'artiste tente la métamorphose d'un sujet – objet ou corps – en partant d'une image/situation réelle, jusqu'à la réduire au strict minimum, à une épure de représentation graphique :

- faire du dessin – avec le dessin – un voyage à l'intérieur de soi-même et laisser éclater l'imaginaire. Capter le monde extérieur en y choisissant les éléments qui peuvent constituer et mettre en place un "monde plastique" qui finira par révéler l'artiste à lui-même, formant ainsi son propre vocabulaire.

- apprendre à voir, maîtriser le sujet, transcrire, transposer le visible – ou l'imaginaire- le plus efficacement sur la feuille, au moyen de toutes les formes d'expression graphique. Faire fonctionner plastiquement le graphisme avec les énormes possibilités qu'il offre.

- maîtriser, dominer le trait en lui rendant la faculté de mettre en image absolument tout ; partant d'esquisses, de croquis, de notes rapides pour aboutir au dessin-dessin, œuvre complète, indépendante, en usant de tous les outils existants –crayons, encre, pastel…

Capter des éclats imaginaires et des éclairs réellement vus.

F-B. Michel - Baudelaire insiste d'ailleurs dans ses *Salons* sur l'imagination, cette *"reine des facultés"* nécessaire pour créer. *"Ceux qui n'ont pas d'imagination"* ajoute-t-il , *"copient le dictionnaire"* et cultivent *"le vice de la banalité"*, considérant *"comme un triomphe de ne pas montrer leur personnalité"*. Pour Baudelaire, comme pour Delacroix, un tableau doit avant tout reproduire la pensée intime de l'artiste : *"la Nature n'est qu'un dictionnaire"*. Jamais ses millions d'entrées ne composeront une oeuvre et copier la nature jamais ne définira un créateur.

C. Abeille - Oui, l'artiste c'est bien celui qui crée la surprise et va *"Au fond de l'Inconnu pour trouver du nouveau !"* On ne sait pas comment surgissent les dessins de Matisse… Et Aristote a aussi écrit une *Poétique* et une *Rhétorique*. Pour moi le dessin est comme une apparition : ou bien la métaphore figurative surgit d'une structure abstraite établie *a priori*, ou bien c'est à partir d'une figure anecdotique qu'apparaît l'organisation qui devrait l'assurer dans la durée. ☛

Exemplaire de l'édition originale du "Dictionnaire" de l'Académie des Beaux-Arts, édité à partir de 1858 et dont la rédaction fut interrompue après la livraison des six premiers tomes, au mot "gypse". Bibliothèque de l'Institut. Photo CM Pezon

☛ **Y. Boiret** - Il m'apparaît que l'on peut dire cela aussi des dessins d'architecture. Le dessin d'architecte a en effet cette fonction particulière de deviner le réel à venir et les dessins de Ledoux ou de Le Corbusier offrent ce pouvoir de révélation. L'esquisse met devant nos yeux la réalisation finale. Quelques traits de la main font apparaître la silhouette en béton et nous *voyons* l'église de Ronchamp accrochée à la colline du Bourlémont !

F-B. Mâche - Absolument. Mais l'exemple que vous évoquez a également l'intérêt d'illustrer cet aspect du dessin que nous venons d'évoquer : dans l'acte de dessiner, il y a toujours implicitement, la volonté de s'approprier ce que l'on dessine. C'est ce que dit le mythe sur l'origine du dessin rapporté par Pline l'Ancien dans son *Histoire naturelle* : le premier geste artistique aurait été celui d'une jeune fille traçant sur le mur le contour de l'ombre de son amant prêt à partir au combat. De la même façon dans l'exemple de l'église de Ronchamp, le croquis de Le Corbusier correspond à la volonté d'accrocher sa chapelle à la colline. En fait, dès lors que le dessinateur partage une feuille en deux, en traçant un trait vertical par exemple, il s'approprie deux surfaces…

G. de Rougemont – L'artiste se saisit ainsi ce qu'il ne connaît pas, comme les Surréalistes au moyen de l'écriture automatique ou comme Kandinsky s'inspirant des dessins d'enfants.

"le dessin est de l'ordre de l'intime"

Trémois – Parce qu'il s'agit de laisser sa trace, son moi; (et avec mon nom, je n'ai pas à forcer : le trait et le moi sont envahissants !) Je pense à l'orgueil de graver son nom sur l'écorce d'un arbre, à la jouissance des poètes inscrivant leurs pulsions d'un trait, dans les toilettes des grandes bibliothèques… Les superbes graffitis sur les murs des cellules des prisonniers ou les gravures des marins au long cours sont des rêves tracés.

F-B. Michel - Vous êtes donc d'accord pour définir le dessin comme une vision mentale. Pourtant le dessin est aussi un art préparatoire et il n'est pas nécessairement destiné à la conservation et à l'exposition… (4)

G. de Rougemont – Je crois pourtant que le dessin est de l'ordre de l'intime. Elie Faure nous mettait en garde contre ces dessins exposés partout, pour "épater" : le dessin est chose secrète, conçu à usage interne disait-il. Je pense en effet qu'il faudrait distinguer le dessin préparatoire au tableau ou à la sculpture, du dessin "pour dessiner", comme le pianiste fait ses gammes...

C. Abeille - La comparaison que l'on peut faire entre les deux dessins de Puget représentant le Milon de Crotone exposés, l'un à Rennes, l'autre à Montpellier, illustre parfaitement votre propos. On voit clairement que le dessein n'est pas le même. Le premier est un dessin préparatoire, une esquisse rapide, au lavis ; le second est une sanguine déjà travaillée et dont l'architecture savante a structuré la vivacité du premier jet : elle est probablement destinée à Colbert : il s'agit de vendre à Louis XIV !

F-B. Michel – A ce propos, puisque nous évoquons le dessin comme travail préparatoire à la peinture, je remarque que la mise au carreau est désormais souvent remplacée par le rétroprojecteur. Perd-on beaucoup en utilisant ce procédé ?

A. d'Hauterives - Non cette technique a son intérêt car le carreau dessèche alors que la projection du motif favorise le déploiement de l'ensemble du dessin.

Y. Boiret - En fait, le problème est que lorsque l'on passe d'un petit à un grand format, il est nécessaire de nourrir le dessin, de l'enrichir. Le risque du trait agrandi est que celui-ci s'épaississe simplement et que par ailleurs, il n'y ait rien. Je me souviens d'un projet sur un chapiteau corinthien : j'avais trouvé un modèle qui me convenait. J'ai donc demandé un agrandissement photographique. Le trait était tellement épaissi que je n'ai pu utiliser cet agrandissement. J'ai été contraint de redessiner ce chapiteau et d'enrichir le dessin.(5)

G. de Rougemont - On observe la même chose avec la toile : le grand format doit être nourri par les détails.

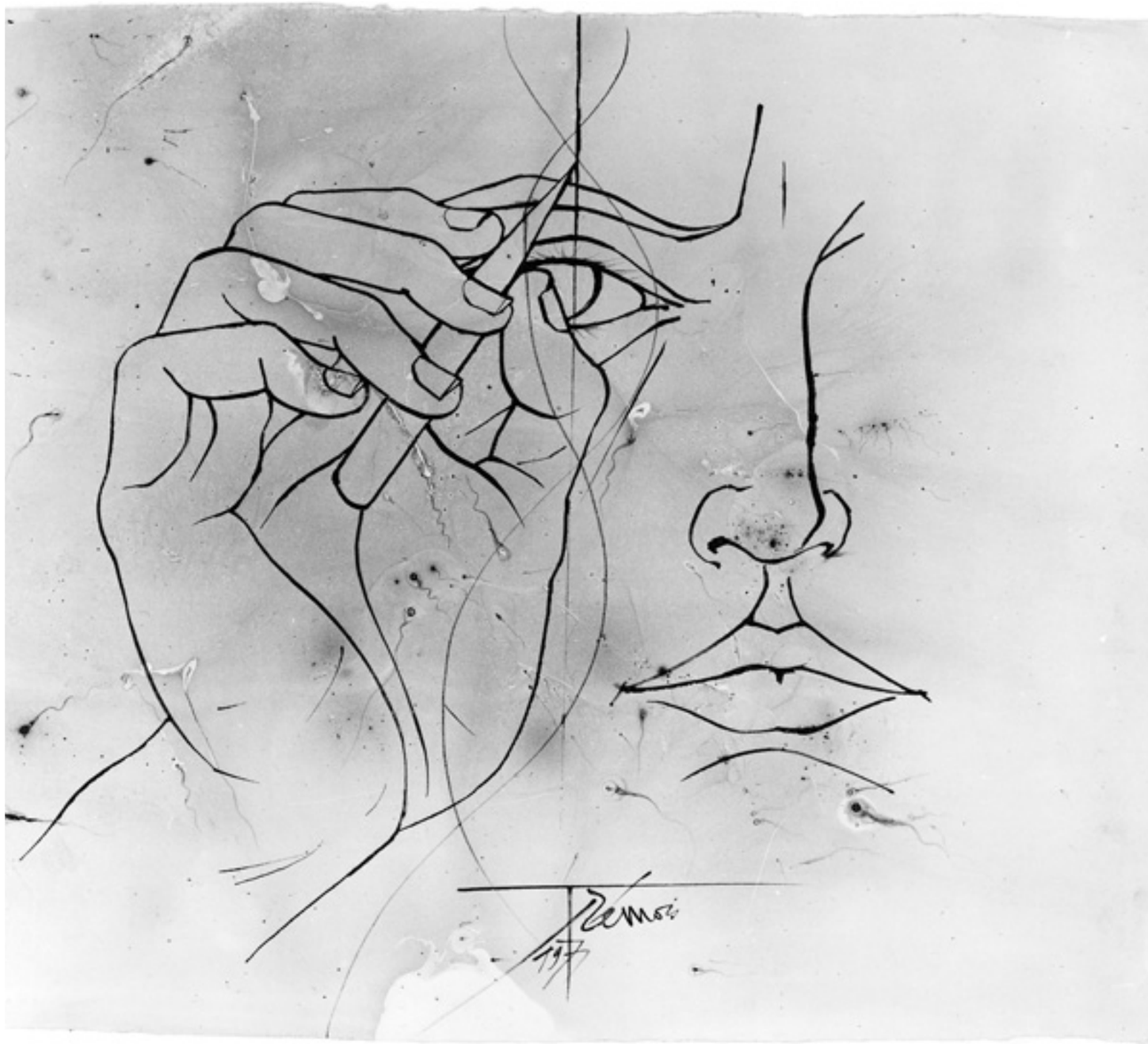
A. d'Hauterives - Oui et la matière picturale, la couleur permet cela.

F-B. Michel – Cela signifie-t-il, pour reprendre un débat ancien de cette même Académie que seule la couleur puisse rendre compte de la totalité du réel, du sensible ? (6)

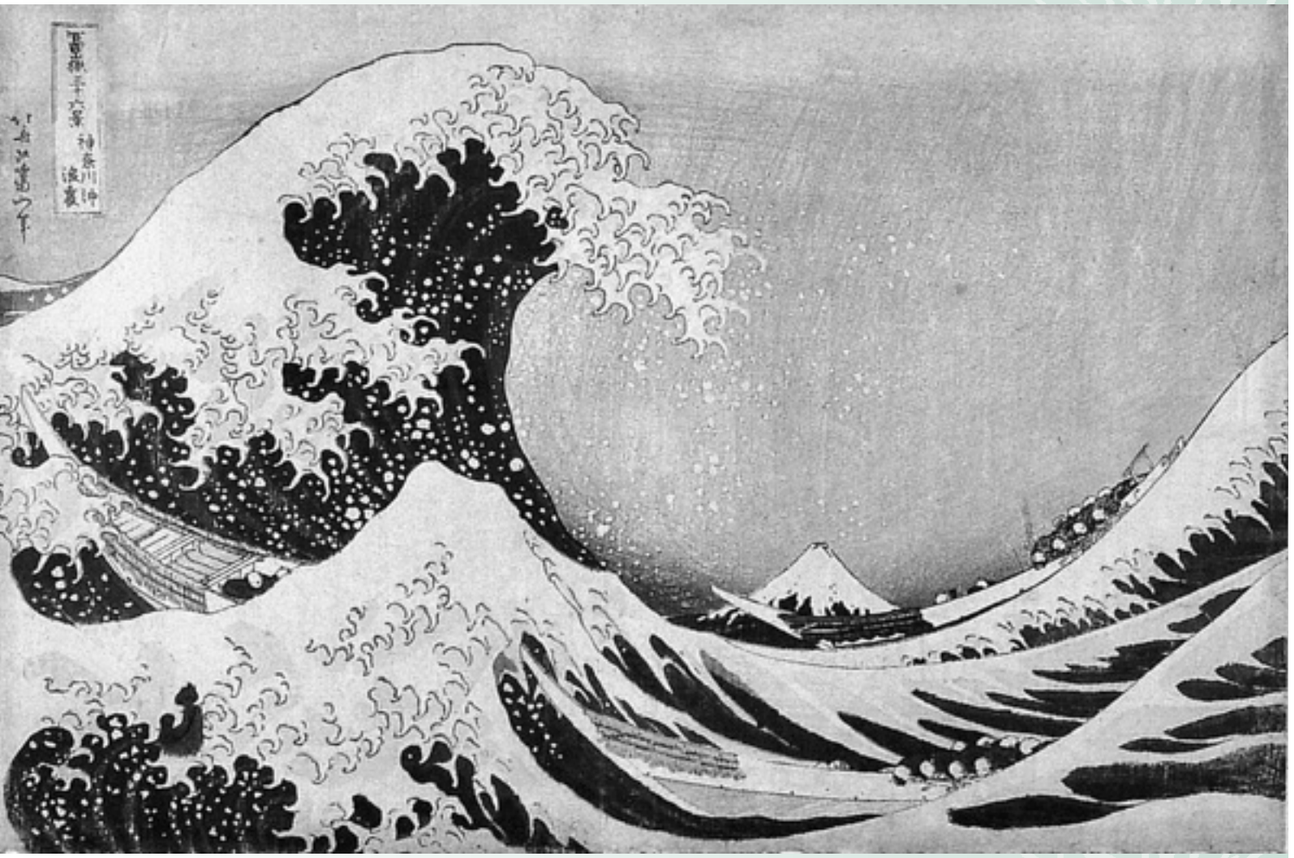
"En réalité, on peut tout à fait dessiner en peignant !"

A. d'Hauterives – Dessin ou peinture… sans doute faut-il aujourd'hui aller au-delà de ce débat… En réalité, on peut tout à fait dessiner en peignant !

G. de Rougemont - Selon moi, la peinture moderne a dépassé ce débat sur la prééminence de la ligne ou de la couleur en proposant un nouveau type d'organisation fondé sur la tache, le segment, le point, le réseau structural… Et ce point précis me conduit à revenir sur la question de l'apprentissage : si la pédagogie du dessin est souvent abandonnée officiellement, cela ne signifie pas pour autant que l'œuvre contemporaine renonce à tout projet, à toute référence, à toute tradition précise ! Elle s'inscrit au contraire elle aussi dans une généalogie et suppose toujours des choix, un *dessein* : je m'appuie ici sur Henri Michaux ou Pierre-Marc de Biasi. Simplement, la relation au temps est ☛



Trémois, 1971, Le dessinateur, *encre de Chine*



“Depuis l’âge de cinq ans, j’ai la manie de recopier la forme des choses… Je n’ai rien peint de notable avant d’avoir soixante-dix ans. A soixante-treize ans, j’ai assimilé légèrement la forme des herbes et des arbres, la structure des oiseaux et d’autres animaux, insectes et poissons ; par conséquent à quatre-vingts ans, j’espère que je me serai amélioré et à quatre-vingt-dix ans que j’aurai perçu l’essence même des choses, de telle sorte qu’à cent ans j’aurai atteint le divin mystère et qu’à cent-dix ans, même un point ou une ligne seront vivants. Je prie pour que l’un de vous vive assez longtemps pour vérifier mes dires.”

Trémois *a souhaité mettre en exergue ce texte du “Fou de dessin” que fut Hokusai Katsushika (1760-1849), peintre, dessinateur spécialiste de l’ukiyo-e, graveur et auteur d'écrits populaires japonais.*
Son œuvre influença de nombreux artistes européens, en particulier Gauguin, Van Gogh et Claude Monet.
Il signa parfois ses travaux, à partir de 1800, par la formule “Le Fou de dessin”.

Illustration : Sous la vague au large de Kanagawa. *Une estampe tirée de la suite :* “Les trente-six vues du Mont Fuji”

☛ autre, l’œuvre contemporaine ne se rapporte plus à une histoire, le travail se valide tout seul, selon le cadre du groupe, du mouvement. Ainsi un peintre non figuratif comme Viallat, a mis en place une forme qu’il appelle “l’osselet”. Ce schème neutre et répétitif est l’empreinte qui tient lieu de dessin ; elle permet à l’artiste d’appréhender différentes surfaces et de mettre en valeur la couleur en jouant des rapports de densité et de brillance. Et si Viallat ne dessine pas, il s’inscrit pourtant bien dans une histoire ! Il est l’héritier de Matisse, par exemple, qu’il admire. Matisse a d’ailleurs influencé toute la peinture de la seconde génération des peintres américains de la Côte Ouest. Le groupe BMTP aussi s’inscrit dans une tradition. Toroni travaille à partir de l’empreinte d’un numéro particulier de pinceau, le numéro 50, répété à intervalles réguliers de 30 centimètres : il n’a donc pas à faire de *dessin* puisqu’il dispose de cette empreinte immuable qui constitue son *dessein*. Buren, quant à lui, définit des caractères formels invariants : bandes verticales de 8, 7 centimètres de large sur deux tons alternés, le blanc et une autre couleur… (7)

F-B. Michel *s’adressant à G. de Rougemont* - Et vous-même, dans quelle histoire vous inscrivez-vous?

G. de Rougemont - Je me suis inscrit longtemps dans la tradition des formes géométriques, comme le cylindre. Le module cylindre appartient à tout le monde, on peut ainsi s’y référer pour proposer son empreinte particulière. Il en va de même avec la trame du papier. Cette trame préexiste. On peut choisir de la rendre visible, de la faire exister ou non par la couleur. Bien souvent, le dessin s’efface sous la couleur ! Toute la peinture géométrique, celle de Vasarely, de Max Bill, suppose évidemment ce dessin préexistant. C’est lui qui permet de préciser le projet de l’artiste. On retrouve cela avec l’utilisation de la photographie projetée, chez Warhol ou Fromanger par exemple.

F-B. Michel - En fait**,** la plupart des créateurs ont privilégié le dessin, jusqu’à la fin du XIXe comme projet, architecture de l’œuvre. Aujourd’hui, on a quand même l’impression que la création est davantage liée au hasard.

“Il faut rechercher le jaillissement, la soudaineté, la fulgurance du geste”

C. Abeille - Mais la création est toujours liée au hasard ! Jean Cortot m’a fait observer au cours d’une conversation récente que l’histoire de l’art avançait par erreurs. Une peinture qui comporte des défauts ouvre des possibles qui permettent à l’artiste de s’exprimer, contrairement à une œuvre parfaite, nécessairement close sur elle-même. Cézanne par exemple, a peint des nus discutables, je pense en particulier à une toile qui se trouve à Londres… Il n’empêche que justement l’art moderne naît entre autres avec cette toile. Car ces nus ne sont pas que des “nus” mais de la “peinture”.

Y. Boiret - Le hasard du trait né de la main, permet parfois d’aller plus loin que le *dessein* initial ! En architecture, le croquis initial, le dessin à la main qui se nourrit de cette extraordinaire capacité à *voir* les volumes, reste indispensable pour créer. On peut dire la même chose du dessin du sculpteur. Le dessin est en effet un moyen d’observation mais aussi d’analyse et de traduction de la pensée de celui ou de celle qui le pratique.

Il traduit parfois, dans le *trait* et par les *valeurs* qu’il permet d’obtenir, un *tracé* ; il est souvent inconscient, mais à ce titre infiniment précieux car naturel.

Il est une sorte de prolongement réfléchi de l’empreinte digitale…

F-B. Michel - Si l’esquisse reste une phase essentielle du travail de l’artiste, définiriez-vous celle-ci comme “un mouvement”, un élan créateur ? (8) Je pense au geste incarné de Matisse par exemple… (9)

F-B. Mâche - La soudaineté est sans doute une des qualités du dessin comme nous le révèlent les dessins d’enfants : au début, ce sont des traits tracés que l’on ne déchiffre pas et puis brusquement, un visage apparaît…

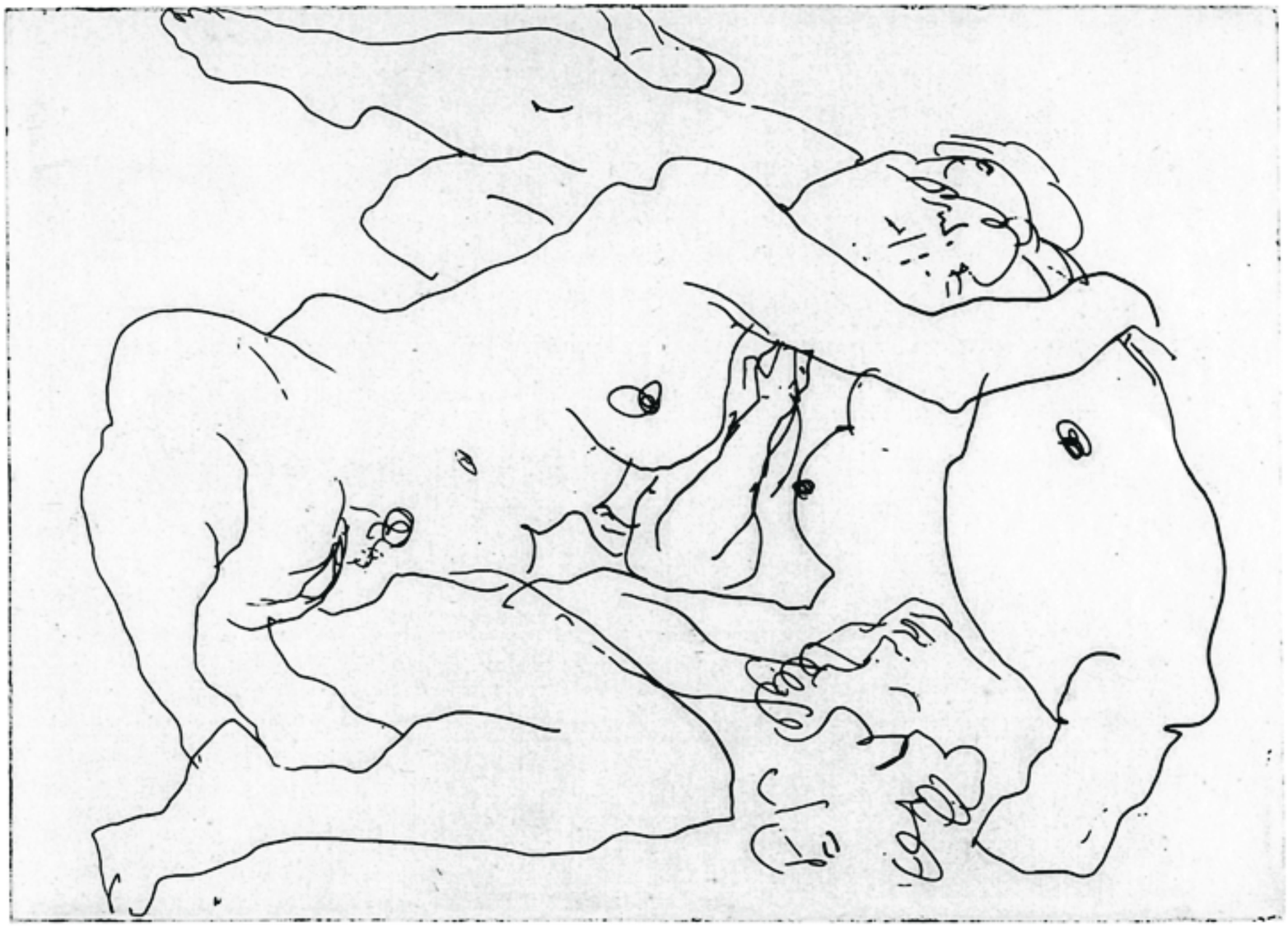
C. Abeille- Le dessin dans sa simplicité et sa rapidité d’exécution permet en effet de saisir et d’exprimer la part la plus intime de nous-même.

Trémois – Et dans cet acte de capture, il faut souligner que l’on n’a pas le temps de s’occuper de l’ombre, cette perverse invention occidentale ! Le dessin est son ennemi. L’art égyptien et l’art extrême-oriental ne connaissent pas l’ombre. Les enfants et la BD non plus.

A. Poncet – Pour le sculpteur que je suis, la pratique du dessin à l’aide du crayon et de la gomme permet de “jouer” avec souplesse sur la surface plane du papier. A chaque phase de la création, croquis, étude, œuvre aboutie, j’aime cette technique qui par un trait pur et précis permet d’intégrer mes formes en surface et grâce à la perspective, à l’intérieur de la feuille. D’autres formules existent , les anciennes comme la lithographie ou la gravure et celles, plus récentes, issues de l’ordinateur. Il en existe certainement d’autres encore, que j’ignore !

J’aime en particulier utiliser les “ciseaux de la couturière” parce que cette technique s’éloigne de la peinture et répond à mes recherches de sculpteur, à mon geste habituel qui découpe et taille la matière ; elle fait ainsi apparaître des formes qui donnent l’illusion du volume. La découpe suggère un monde intérieur qui apparaît ainsi mystérieusement sur une surface plane.

V. Velickovic - Il faut avant tout essayer de faire de l’acte de dessiner une passion, un besoin ; il faut montrer que cet acte est à la base de toute création plastique, que c’est un moyen fondamental, une discipline indépendante égale à la peinture ou à la sculpture. ☛



Gérard Lanvin, Sans titre, *dessin à la plume.*

☛ Il faut prouver qu'il n'y a pas de sujet sans intérêt, qu'un simple cube ou un œuf par exemple, peuvent être aussi passionnants – et difficiles – à dessiner qu'un nu ou un portrait ; que les plis d'une draperie peuvent être les plis d'une draperie mais aussi tout autre chose ; comprendre que tous les chemins passent par le dessin, quels que soient les projets futurs du créateur.

Par le dessin on peut communiquer absolument tout : la joie, la folie, la tristesse, le drame, le passé et le futur, la vie et la mort. Le dessin est avant tout portrait de soi-même, capable de montrer énormément et de cacher très peu.

Trémois- Par la tension du trait, on se dessine soi-même, en devenant un autre soi-même : sur un papier de 14x10 cm, en 15 à 20 traits hâtifs, David captant Marie-Antoinette menée à l'échafaud, réalise l'un des plus émouvants dessins de l'histoire de l'art. En voulant abaisser la Reine, il la grandit, et de quelques traits, il en fait l'être le plus digne. Ce dessin, c'est Elle et c'est David. Un dessin, réalisé comme une signature avec rapidité et naturel, vous signifie.

Puisse la signature de l'homme n'être pas son dernier dessin.

G. de Rougemont - Le jaillissement, la soudaineté, la fulgurance du geste existent dans la création**.** Je pense à des artistes comme Jean Degottex ou encore à Simon Hantaï qui insiste tant sur l'importance de la spontanéité dans son œuvre : *"Je peins à l'aveugle, à tout hasard, jetant le dé".*

V. Velickovic - Il est nécessaire, en effet, de réduire au minimum l'hésitation, la maladresse, la peur du blanc du papier, de développer une volonté, un affrontement, au point d'attaquer celui-ci, de l'agresser, afin qu'il puisse rendre cette violence par le trait, par le clair-obscur, par la forme, qu'elle soit figurative ou abstraite…

L'artiste doit faire vibrer la surface du papier : lui donner l'étonnement du jamais vu.

Etre capable de rendre visibles tous les secrets de l'imaginaire ainsi que d'aborder le réel, de dominer la lumière, le mouvement et l'immobilité, l'espace et la forme. Et cela en respectant au maximum les signes d'éveil des individualités.

Trémois – Ajoutons que le trait doit toujours être extrêmement précis. Quand il s'agit par exemple de fixer d'un trait un enlacement humain, parfois même dans une attitude érotique, ce doit être d'une précision mathématique et presque chirurgicale : "L'amour exige dans son langage une exactitude mathématique" dit Stendhal.

"Le dessin est un acte naturel et spontané mais difficile et se perfectionner dans cet art est une tâche longue et exigeante."

Y. Boiret - Le dessin est un acte naturel et spontané mais difficile et se perfectionner dans cet art est une tâche longue et exigeante. C'est pourquoi, sans ignorer l'incontestable intérêt des apports de la science informatique, sans contester les possibilités jusqu'alors inconnues fournies par la représentation du virtuel, je pense que cette remarquable virtuosité technique joue davantage sur la forme que sur le fond. Elle masque souvent l'aspect conventionnel et stéréotypé des propositions de l'ordinateur. Seul le dessin a le pouvoir de révéler des découvertes et de stimuler l'imagination de son "dessinateur".

L'ordinateur est donc un moyen remarquable… mais le dessin reste nécessaire à l'invention.

N'abandonnons jamais l'apprentissage qu'il nécessite, car la main qui le trace est un si beau cadeau de la nature !

A. d'Hauterives – Pour conclure ce débat sur le dessin, je souhaiterais souligner que sans doute plus qu'aucun autre, le dessin a souffert d'être guidé par des principes antinomiques : tantôt un dirigisme excessif, tantôt la liberté totale. Je pense que ces principes ne sont justes ni l'un ni l'autre du point de vue pédagogique. Il faudrait au contraire concilier spontanéité et apprentissage méthodique. Le travail d'atelier devrait respecter à la fois le sentiment et l'écriture de l'élève afin de s'affirmer ou de se révéler, mais il devrait aussi s'orienter vers le bon dessin, le dessin d'étude ou de recherche. Un travail approfondi de l'œil et de la main reste essentiel, c'est lui qui façonne le caractère d'un artiste et nourrira son œuvre future. ◆

Propos recueillis par Patricia Mazoyer

Notes & Bibliographie

(1) Longtemps considéré comme le fondement, la base de la figuration, le dessin est la première formulation de l'image : il décrit, compartimente les figures à venir ; les scriptoria ont ainsi propagé un vocabulaire graphique à l'époque médiévale par l'intermédiaire des modèles, des exempla comme le psautier d'Utrecht à l'époque carolingienne, ou le taccuino de Jacopo Bellini.En Toscane, à partir du XVe siècle, le dessin acquiert une plus grande autonomie , l'analyse du réel se fait plus savante, l'imitation plus fine . Le dessin est considéré comme un moyen de connaissance universel .

(2) Préface de Pierre Carron pour la "représentation" de son atelier de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris dans le cadre de l'exposition organisée par François Mathey, Les métiers de l'Art au Musée des Arts décoratifs-1990.

(3) Le dessin selon Léonard est aussi chose mentale, il est ***analyse de l'univers et création*** *en même temps : le pouvoir de l'artiste évoque celui de Dieu qui a conçu le dessin de l'univers et l'exercice du dessin permet de concevoir l'idée de la forme des choses puis de les inventer. Zuccari, à la fin du XVIe siècle résume ce débat en distinguant le* ***disegno interno*** *qui formule l'idée, d'origine divine, et le* ***disegno esterno*** *qui fait apparaître la forme de cette idée comme expression naturelle, issue du pouvoir inventif de l'artiste, c'est à dire de son style.* ***Le dessin a la fonction mentale de choix et de correction à l'égard de la nature .***

(4) dessin préparatoire a sinopia que l'on retrouve déjà à Pompéi ; modèle, carton ; primo pensier qui rend compte de l'ouvrage à venir ; "l'on appelle dessin la pensée d'un tableau, laquelle le peintre met sur du papier ou sur de la toile pour juger de l'ouvrage qu'il médite" De Piles Cours de peinture par principes *. En fait, le dessin est longtemps considéré comme une simple étape de préparation. Ce n'est qu'à partir du XVe siècle que on regarde l'œuvre comme une œuvre achevée et indépendante : ainsi le taccuino de Jacopo Bellini dont a hérité son fils Gentile est emporté en Orient et offert au sultan ottoman (101 feuilles aujourd'hui conservées au British museum).*

(5) Le dessin dépend de l'outillage matériel graphique variable selon les époques (la diffusion du papier est assurée à la fin du XIVe siècle par exemple). Les techniques varient également : les contours mais aussi les ombres et les reliefs permettent d'apprécier la valeur des différents plans, des surfaces. La ligne, "circonscription de la forme" nécessaire selon Alberti n'existe pas dans la nature dit Léonard de Vinci ; c'est une, abstraction, la réalité de la forme vient selon lui du jeu lumière /ombre ; Vasari développe cette idée avec le concept de mobidezza, ligne absorbée dans le clair obscur sans jamais s'abolir, pour devenir mouvement.

(6) Prééminence de la ligne ou de la couleur ? du dessin ou de la peinture ? Ce débat oppose dès la Renaissance Michel Ange à Titien. Rappelons qu'Alberti divise la peinture en trois parties :
1- le dessin, contours d'une forme "constrittione", 2- la composition, 3- la réception de la couleur (clair obscur). Pour lui, c'est la première partie la plus importante : le dessin , ou dessein, est la base des trois arts, architecture, sculpture, peinture. Ce débat oppose ensuite à l'Académie les Poussinistes aux rubénistes (Mignard puis Roger de Piles).
Le Brun pense que la couleur dépend de la matière alors que le dessin, plus noble, ne relève que de l'esprit. De Piles lui répond : "Premièrement l'on appelle dessin la pensée d'un tableau, laquelle le peintre met sur du papier ou sur de la toile pour juger de l'ouvrage qu'il médite" ; "deuxièmement l'on appelle dessin les justes mesures, les proportions et les contours que l'on peut dire imaginaires des objets visibles qui n'ayant point de consistance que l'extrémité même des corps résident véritablement et réellement dans l'esprit" ; "cependant, il est vrai de dire que ces lignes n'ont point d'autre usage que celui du cintre dont se sert l'architecte quant il veut faire une arcade ; ses pierres étant posées sur son cintre et son arcade étant construite, il rejette ce qui ne doit plus paraître non plus que les lignes dont le peintre s'est servi pour former sa figure .» Cours de peinture par principes. *Pour De Piles, seule la couleur peut rendre compte de la totalité du réel, du sensible. Il triomphe et est accueilli à l'Académie en 1699.*

(7) Les schèmes graphiques se répètent nécessairement et si les artistes n'utilisent plus d'exempla , ils ont ces schèmes en mémoire ainsi tel dessin de Picasso reste tributaire des lois de mise en page touchant à la répartition des surfaces sur la feuille etc.
Il en va de même pour les plans et les masses qui dépendent des lignes de force nées de la pratique du partage géométrique de l'espace mesuré de la feuille, des trames de quadrillage ou du report au carreau…

(8) "Même si l'on n'envisage que l'esquisse d'un peintre, esquisse réduite à elle-même, sans son passé de croquis sans son avenir de tableau, on sent qu'elle comporte déjà son sens généalogique et qu'elle doit être interprétée, non comme un arrêt mais comme un mouvement". Focillon, Vie des formes.

(9)"Un dessin n'est-il pas la synthèse, l'aboutissement d'une série de sensations que le cerveau a retenues, rassemblées, et qu'une dernière sensation déclenche, si bien que j'exécute le dessin presque avec l'irresponsabilité d'un medium ?" Ecrits et propos sur l'art.

Bibliographie

- Alberti, *De Pictura*
- Balthus, *Réflexions sur le dessin*
- Brusatin M., *Histoire de la ligne*
- Clair J., *Le dessin contemporain*
- Delacroix, *Sur l'enseignement du dessin*
- Diderot D., *Arts du dessin*
- Dürer, *Lettres et écrits théoriques, Traité des proportions*
- Giacometti, *Ecrits*
- Ingres, *Notes et pensées*
- Kandinsky, *Point, ligne, plan*
- Piles, R.(de), *Cours de peinture par principe*
- Poussin, *Lettres et propos sur l'art*
- Rudel J., *Techniques du dessin*
- Valéry, *Degas, danse dessin*
- Vasari, *Vies des plus illustres architectes, peintres et sculpteurs italiens*
- Vinci, *Carnets*
- Viollet-Le-Duc, *Débats sur l'enseignement du dessin*

Lancelot-Théodore Turpin de Crissé

"Un peintre paysagiste au temps de Joséphine" à la Bibliothèque Marmottan

En haut : La Fête sur le Grand Canal *(1840).*

Ci-dessus : La Vue de l'église Santa Maria dei Miracoli *(1837).*

La Bibliothèque Marmottan a accueilli la rétrospective consacrée au peintre Lancelot-Théodore Turpin de Crissé (1782-1859) par le Musée d'Angers. Celui-ci a voulu rendre hommage à son donateur et célébrer l'un des meilleurs paysagistes des années 1800-1830.

La Bibliothèque Marmottan, selon le goût de son mécène Paul Marmottan, est particulièrement riche en paysages des années 1800-1830. Elle conserve un fonds d'archives et de documents concernant Turpin de Crissé et était particulièrement désignée pour recevoir cette exposition inédite.
Turpin de Crissé, longtemps oublié ou sous-estimé, apparaît aujourd'hui comme l'un des plus sensibles et originaux représentants de la peinture de paysage au moment crucial du passage du paysage composé, dans la grande tradition du Poussin, au paysage portrait à la Corot. La réappréciation de ces paysagistes (les Valenciennes, Michallon, Bidault, Bertin, etc) qui concilient, à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle, idéalisme et réalisme est une des évolutions de notre goût, comme en témoigne l'intérêt porté actuellement à Turpin de Crissé par les grands musées et collectionneurs. Cette rétrospective est à la fois une révélation et une confirmation du talent de Lancelot-Théodore Turpin de Crissé. ◆

Distinctions

Leonardo Cremonini a reçu le Prix Andrea Mantegna de la Ville San Michele al Tagliamento (Italie).

Roman Polanski a reçu le Prix Camera d'Or du Festival Art Film de Teplice (Slovaquie).

Laurent Petitgirard a été élu président du Conseil d'Administration de la Sacem.

Parutions

Parution du livre de **Lydia Harambourg** consacré à notre confrère **Roger Taillibert**, *Evasions chromatiques* aux éditions Somogy.
Parution du livre **Jean Dewasne**, *Traité d'une peinture plane et autres récits*. Avant-propos, présentation et notes de **Gérard Denizeau**, aux éditions Minerve.

Pour Paul Maymont

L'architecte Paul Maymont, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts, nous a quittés le 20 mars dernier. Claude Parent, membre de la section d'Architecture, lui rend hommage.

"Je connais Paul Maymont depuis très longtemps. Notre première rencontre se fit au hasard de la presse dans un long reportage sur les recherches utopiques en architecture : 20 pages dans *Paris-Match*.
Paul Maymont avait la part du lion, place méritée par l'étendue et l'originalité de ses recherches depuis les villes flottantes en baie de Tokyo et à Monaco jusqu'aux pyramides coniques, à éléments suspendus par câbles dans une maille tridimensionnelle.
Mais le projet qui s'imposait aux esprits était l'immense Paris-linéaire se développant sous la Seine sur plusieurs kilomètres de long et sur toute la largeur du fleuve.
A ses côtés dans la publication, Lionel Mirabaud et Claude Parent, Biro et Fernier, Joxas le Suisse et Friedman jouaient les utilités.
L'article fit sensation car c'était la première fois que l'utopie architecturale était portée à la connaissance du public (1960).
Par la suite dans les revues d'architecture, des projets furent plus souvent diffusés mais ce n'est qu'en 1968 et surtout après 1968, avec la création du GIAP par Michel Ragon que, avec l'architecture de l'air, et les gonflables (du livre de pierres), orchestrés par le philosophe René Lefebvre, la population suivit un peu ces recherches.
Ce qui m'a semblé très étrange dans la vie de Paul Maymont est son entrée comme directeur fondateur d'un atelier de l'Ecole nationale d'Architecture au Grand Palais (up7). Dès lors, il fut tellement impliqué dans l'enseignement, tout en gardant un œil sur des espérances architecturales en principauté de Monaco, qu'il affecta durant plusieurs années de ne plus vouloir discourir sur l'utopie. Je fus le témoin de ce refus de parler de ce passé pourtant reconnu et entré dans l'histoire.
J'ai considéré cela comme un renoncement volontaire vis-à-vis de son incroyable souci pour l'enseignement pris comme un véritable sacerdoce.
Cependant, c'est sans doute à partir de l'exposition de l'an 2000 à l'Hôtel de Ville de Paris, que Paul Maymont, revenu à ses anciennes amours, sortit de son long silence sur l'utopie.
Lors des séances d'étude, toutes récentes, du programme du grand prix d'architecture de l'Académie et, ce uniquement pour des questions très précises de surface territoriale et de densité, il nous faisait part de ses réflexions et nous fournissait des documents personnels répondant à nos préoccupations.
Dans les discussions très animées avec des membres de la section, il fit preuve d'une volonté inflexible d'allier très fortement la technologie et l'économie pour "le nouvel établissement humain" que nous avons mis au programme du GPA 2007. Il a insisté également sur le renforcement nécessaire de la densification urbaine. Il a trouvé à ce moment-là, c'est-à-dire véritablement dans ses derniers jours d'existence, toute sa foi, son enthousiasme et sa combativité pour l'élaboration du programme. Nous l'avons suivi sur deux plans : celui de l'étendue du territoire et celui de la densité.
Rien alors, devant ce discours violent et ces affirmations autoritaires, devant sa conviction inébranlable, ne laissait supposer à brève échéance une mort subite.
La formule connue de mourir en combattant se révèle tout à fait vraie.
Elle n'est pas pour Paul Maymont une simple figure de style, galvaudée dans le langage commun. Elle est formule révélatrice d'un homme extrêmement solitaire, peu expansif dans les rapports humains, autres que ceux de l'enseignement.
Solitude traduite dans une mort si anonyme qu'elle semble à certains de nous, mystérieuse." ◆

Brigitte Terziev

"Elue le 4 avril 2007 à l'Académie des Beaux Arts dans la section de sculpture, Brigitte Terziev est née à Paris en 1943. Très jeune elle se familiarise avec l'Art au sein de sa famille, une mère artiste et musicienne et un père sculpteur qui avait été l'élève de Bourdelle.
Tentée par la sculpture, elle entre à l'Ecole nationale des beaux-arts et travaille trois ans avec Couturier tout en s'intéressant à la danse, qu'elle pratique, et à la chorégraphie.
Suit une période à l'étranger où elle collabore avec auteurs et metteurs en scène de théâtre à différentes manifestations, surtout en Yougoslavie.
De retour à Paris, elle retrouve la sculpture. Elle s'adonne alors à l'abstraction. Elle taille le bois, attentive à ce matériau singulier qui lui offre l'occasion d'expérimenter et d'utiliser les caprices de ses veines et les prestiges de son toucher.
C'est ainsi qu'elle expose au Salon de Mai dans les années 70 un ensemble magnifique de plusieurs pièces que l'on n'appelait pas alors une "installation" mais qui en était une avant le mot.
Toutefois elle désire aller plus loin et parvient à synthétiser les différentes exigences qui l'avaient mobilisée jusqu'à l'immanence de la sculpture qu'elle avait reçue de Couturier, théâtralisation des formes, goût pour le toucher de la matière.
Ses œuvres sont bientôt remarquées et elle reçoit le prix Bourdelle en 1997, concrétisé par une exposition en 1998 : des effigies d'une hauteur de 2 mètres en terre cuite avec des incursions de fers, ces présences nommées "spectres" règnent en maîtres de l'espace qu'ils intègrent dans l'intemporalité des revendications muettes, des évènements et blessures secrètes. Ils réclament au regard du visiteur un silence, une interrogation, une forme de tension pour dominer la peur.
La vie est un théâtre, une représentation, dit-elle, où toute démarche prend figure de message inscrit dans l'inconnu.
Brigitte Terziev sera bientôt accueillie dans notre Compagnie avec amitié et admiration." ◆

Claude Abeille, *membre de la section de Sculpture*

Au cours de sa séance plénière du 4 avril, l'Académie des Beaux-Arts a élu Brigitte Terziev dans la section de Sculpture (siège créé par le décret du 8 juin 1998), ainsi que Régis Wargnier dans la section des Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel, au fauteuil précédemment occupé par Henri Verneuil.

Photos D.R.

Régis Wargnier

Régis Wargnier est né en 1948. Après une licence de lettres classiques et une maîtrise de grec, il ouvre un atelier de photographie. Sa rencontre avec Claude Chabrol est déterminante ; il effectue avec lui son premier stage sur le tournage de *La décade prodigieuse*. Il devient alors tour à tour assistant metteur en scène, assistant à la caméra puis régisseur général. Par l'intermédiaire de Michel Piccoli, il rencontre Francis Girod avec lequel il collabore sur les films *L'état sauvage*, *La banquière*, *Le grand frère*, *Le bon plaisir*. Il collabore en même temps avec des réalisateurs étrangers tels que Valério Zurlini, Volker Schlöndorff, Margarethe Von Trotta ou Andreï Tarkovski.
En 1986, il passe à la réalisation avec son premier film, *La femme de ma vie*, film récompensé par le César de la première œuvre. Mais c'est avec *Indochine*, en 1992, que Wargnier accède à la notoriété internationale : le film reçoit l'Oscar et le Golden Globe du meilleur film étranger. En 1995, *Une femme française* obtient le Prix de la mise en scène au festival de Moscou. En 1999, *Est-Ouest* est plébiscité par la critique française et russe. *Man to man*, en 2002, pose la question de l'intolérance en une vaste fresque historique. Avec *Pars vite et reviens tard*, adaptation d'un livre de Fred Vargas, Wargnier aborde le polar pour la première fois cette année. Régis Wargnier a également réalisé des documentaires, *Liban année zéro* et deux films sur le sport, *Cœurs d'athlètes* et *D'or et d'argent*. Depuis 2006, il est président de "Fonds Sud", organisme traitant les demandes d'aide à la production provenant des pays émergents. ◆

Les Tentations de Saint Antoine et le monstrueux

Par* Gilbert Lascault, *écrivain, critique d'art, professeur émérite de philosophie de l'art à l'Université Panthéon-Sorbonne.

Le thème du monstre dans l'art occidental est au cœur des travaux de Gilbert Lascault depuis longtemps. A partir de la Légende dorée, *il explore la figure de Saint Antoine et ses représentations qui procèdent d'approches spatiales diverses. Extrait.*

"S'ORIENTER, SE DÉSORIENTER. La *Légende dorée* propose une étymologie du prénom Antoine. L'étymologie signifierait ana "en haut" et tenens "qui possède". La *Légende dorée* dit qu'Antoine est "celui qui possède les biens d'en haut et qui méprise ceux de la terre". Antoine désestime le monde et le considère "immonde, troublé, transitoire, trompeur, amer" : le monde immonde.

S'il veut posséder les biens d'en haut, il va vers le haut et il s'élève. Ou bien, il se déplace sur le sol. Ou encore, il descend au-dessous du sol et imagine l'enfer. Il erre dans les songes, voyageur de l'illusoire.

Toi, saint Antoine, tu te recroquevillerais sur le sol. Tu te ramasserais sur toi-même. Tu te blottirais de manière à occuper le moins de place possible. Tu prierais, t'agenouillerais… Mais, tout se passe comme si, dans tes fantasmes, dans tes désirs et tes angoisses, tu montais et tu descendais. Tu gravirais. Tu volerais. Parfois, des démons t'enlèveraient, t'élèveraient bien au-dessus du sol, puis te jetteraient brutalement. Ou bien, au contraire, en une extase, des anges t'élèveraient dans les cieux. Alors, en un conflit, dans le ciel, dans les airs, les anges et les démons se battraient pour ton âme. Puis, aidé par les anges, tu serais librement porté "en l'air". Et, ensuite, tu te retrouverais sur terre, "redéposé libre".

Tu connaîtrais donc des ascensions et des chutes, des montées et des descentes, des élévations espérées et des défaites. Nous regardons des chorégraphies : les mouvements du saint, des démons, des anges. Ce sont des ballets fantasmagoriques.

Inconscient, tu apprendrais le haut, le bas, la droite et la gauche. Tu retrouverais l'orientation et la désorientation, les buts et l'égarement, les chemins de l'errance.

Dans la *Légende dorée*, tu vis l'être redoutable qui dressait une tête longue et terrible jusque vers les nuages. Le diable géant tendait ses mains et il empêchait les êtres ailés de voler jusqu'au ciel, mais, pourtant, le diable ne parvenait pas à en empêcher d'autres de voler librement. Alors, toi, Antoine, tu entendis une joie immense mêlée d'une extrême douleur ; et tu compris qu'il s'agissait de l'ascension des âmes. Car le diable retenait les âmes pécheresses ; puis le diable gémissait de voir l'envol des âmes enfin libérées du péché. Dans le ciel, ça gémissait partout : les sanglots des pécheurs, ceux du saint, puis ceux des démons qui grincent des dents.

Dans cette désorientation, tu verrais le mélange des quatre éléments : l'eau, la terre, le feu, l'air. En particulier, dans *La Tentation* de Lisbonne, le ciel est envahi par des nefs fantastiques : un immense poisson qu'un couple chevauche, ou encore une barque-oiseau… Ou bien, dans le tableau du Prado, le moine est très près de l'eau, près de l'étang, et il découvre peut-être son visage sur la surface de l'eau et une de ses mains griffues… Derrière la colline, de loin, on perçoit des échelles, des armes, des grappins ; on attend l'attaque ; les diablotins cuirassés font déplacer une gigantesque cruche ; elle serait une sorte de canon qui fait jaillir un liquide : l'eau ou l'huile bouillante. Des objets avec des mains et des machines animalisées unissent la nature et la technique dans le paysage bouleversé. La physis démesurée et la Techné extravagante s'entrelacent. Elles sont perçues de haut, selon des vues plongeantes." ◆

Grande salle des séances, le 30 mai 2007

En haut : La Tentation de Saint Antoine. *Israel von Meckenem (1440-1503).*

Anthony Blunt : le clerc de la trahison

Par* Jorge Semprún, *écrivain

Relatée par un de nos plus estimés écrivains et ancien Ministre de la Culture en Espagne, la vie romanesque d'Anthony Blunt, brillant amateur d'art et espion au service de l'Union Soviétique du temps de la guerre froide, reste énigmatique. Extrait. Photo D.R

"Commencer par l'été 1937 est une façon romanesque de commencer, mais la vie de Blunt est romanesque. Blunt a fini sa vie comme conservateur de la collection privée de la reine d'Angleterre. Il était introduit donc à la Cour, ayant fait des catalogues des dessins, des gravures et des œuvres de différents châteaux des Windsor en Angleterre. Il a été anobli par la reine d'Angleterre. Il a obtenu tous les postes et tous les titres académiques que l'on peut avoir dans une vie d'expert et d'historien de l'art. En même temps, pendant une grande partie de sa vie, il a été espion de l'Union soviétique. Il a fini par être pris par les services du contre-espionnage anglais, mais il a monnayé son immunité en disant ce qu'il pouvait dire et ce qu'il a bien voulu dire. Il a obtenu cette immunité, ce qui a provoqué un scandale en Angleterre le jour où Margaret Thatcher l'a révélée à la Chambre des communes en 1979. Il a fini à peu près normalement cette double vie, ou cette vie très compliquée. C'est déjà très romanesque.

Pourquoi 1937 ? C'est l'année où se célèbre l'Exposition internationale de Paris, dite universelle. Le titre exact de cette exposition est Exposition internationale des arts et des techniques dans la vie moderne, ce qui définit bien le sens de cette exposition. On peut imaginer Anthony Blunt arrivant pour visiter cette exposition en 1937. [...]

[…] Il est descendu vers un pavillon très modeste, le pavillon de la République espagnole. En 1937, la guerre civile est un des moments les plus dangereux pour la République espagnole avant la défaite de 1939. Les contradictions internes déchirent la République : division dans les forces républicaines, opposition entre partisans et adversaires de l'aide soviétique, opposition des services d'espionnage soviétiques qui commencent à agir en Espagne et qui essaient de prendre l'hégémonie et la mainmise sur la vie politique espagnole. À ce moment crucial, alors qu'ont même lieu des affrontements armés entre procommunistes, anarchistes et antistaliniens à Barcelone, la République espagnole a réussi à présenter un pavillon qui, à mon avis est l'exemple même, sobre, de la modernité.

Quand on entre dans ce pavillon, on voit la fontaine de mercure de Calder, des œuvres de Miró, des sculptures du surréaliste espagnol, plus tard mort en exil, Alberto Sánchez, et le *Guernica* de Picasso. Le pavillon de Sert est d'une architecture tout à fait moderne, sobre, fonctionnel. Malgré la guerre et les circonstances qui commencent à détruire l'essence même du sens de la lutte républicaine antifasciste, ce pavillon incarne cette modernité. Blunt y va. Il contemple *Guernica*. Il écrit un premier article le 6 août dans une revue où il est un critique littéraire assidu et permanent, *The Spectator* de Londres. Il écrit un article très négatif : "Picasso n'a pas réussi à capter le sens véritable de la lutte politique", "Picasso est un peintre pour esthètes, il ne touchera jamais les grandes foules", "Picasso n'a pas saisi le sens du bombardement de Guernica".

Le 8 octobre, il revient à Picasso, mais à propos d'une série, extraordinaire, de gravures qui s'appellent *Songes et Mensonges de Franco*, avec un texte de Picasso, une sorte de poème surréaliste sans points ni virgules, sans ponctuation, une espèce d'élucubration, de cris de colère contre Franco. Et Anthony Blunt constate la même chose : Picasso est un artiste pour esthètes, il n'est pas un artiste pour le peuple et c'est au peuple qu'il faut s'adresser, etc. En octobre 1938, il met une touche finale à cette série d'articles sur Picasso. Il dit catégoriquement à la fin de son article : "Picasso appartient au passé"." ◆

Grande salle des séances, le 6 juin 2007

CALENDRIER DES ACADÉMICIENS

Maurice Béjart
Tournée du Ballet Béjart Lausanne avec la nouvelle création *Rumi, la prière et la danse*, en Turquie, au Festival Istanbul et Izmir, en juin.
Tournée à Marseille, avec la dernière création *La vie du danseur* et *Bolero*, puis au Festival de Grenade avec une autre création *Le Croissant et la Croix*, début juillet, puis à Carcassonne, et enfin à Milan, avec un spectacle unique pour les dix ans de la mort de Gianni Versace : Maurice Béjart rendra un hommage tout particulier à ce grand créateur de la mode avec qui il a collaboré de nombreuses années (dix ballets de 1984 à 1997).
Nouvelle création *Le Tour du monde en 80 minutes* en septembre 2007.

Louis-René Berge
Invité d'Honneur à la 1re Biennale Internationale de Gravure d'Avignon Galerie Novarte, jusqu'au 30 juin.

Pierre Cardin
Organise le 6e Festival de Lacoste (84), danse, art lyrique et théâtre sous la direction artistique d'Eve Ruggiéri, avec Marie-Claude Pietragalla, Marcella Soltan, Angela Gheorghiu...
Du 6 juillet au 5 août.

Charles Chaynes
Création de *Images de la poésie grecque* pour flûte et trio à cordes, par le Quatuor Helios, au Festival de Lessay (50), le 20 juillet.

Chu Teh-Chun
Exposition personnelle au Ueno Royal Museum de Tokyo, jusqu'au 11 juillet.
Participe à l'exposition "L'Etat Pur" à St-Gervais-Le-Fayet (74), jusqu'au 15 septembre.

Lucien Clergue
Décoration de l'Amphithéâtre romain pour la corrida dite "Goyesca", présentation éphémère d'un jour, à Arles, le 7 septembre.
Triptyque avec César et Nikki de St Phale, à l'Hôtel de Région à Marseille, du 20 septembre au 20 décembre.
Importante contribution à l'exposition "Nimeno II, Trente ans d'alternative" au Musée des Cultures taurines, à Nîmes, jusqu'au 28 octobre.
Participation au Salon du livre d'artistes, production récente pour les éditions du Renard Pâle, au Carré d'Art, à Nîmes, les 29 et 30 septembre.

Leonardo Cremonini
Exposition rétrospective "Weekend" au Veletržni Palace de Prague (République tchèque), jusqu'au 15 septembre.

Guy de Rougemont
Exposition personnelle à la galerie Cupillard dans le cadre de ArteNîmes, jusqu'au 27 septembre.

Vladimir Velickovic
Commissaire du Pavillon de la Serbie à la Biennale de Venise, jusqu'au 21 novembre.

Page 1 et ci-contre : L'Odorat, *Jean de Saint-Igny (1595/1600-1647). Cabinet de dessins Jean Bonna, Ecole nationale supérieure des beaux-arts. Cette sanguine appartient à une vaste série d'études représentant des demi-figures costumées. Trois autres allégories sur le thème des sens sont recensées dans l'œuvre de Jean de Saint-Igny.* Photo Ensba

L' ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud d'HAUTERIVES

BUREAU 2007
Président : Pierre SCHŒNDŒRFFER
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
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
Louis-René BERGE • 2005

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
Charles CHAYNES • 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 SCHŒNDŒRFFER • 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 UJIIE • 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.