

Lettre de
l'ACADEMIE des
BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE



le
dessin

*“Un art avec
lequel on ne peut
pas tricher”.*

Dossier page 6

numéro **21** hiver 2000

Editorial

Entre tradition et modernité, l'Académie des Beaux-Arts est entrée dans la dernière année du millénaire... Pour célébrer cet événement, point de feu d'artifice sous la Coupole, mais la poursuite du travail entamé depuis longtemps, avec le souci d'une plus grande ouverture, d'une implication dans les questions artistiques et les enjeux culturels du monde contemporain, d'un dialogue nourri avec les artistes. La *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts* se posera naturellement en vecteur de ces échanges, qu'ils soient dirigés vers l'extérieur ou internes à notre compagnie : nos membres seront invités à s'y exprimer directement dans diverses occasions. Sur certains sujets, leur participation sera expressément sollicitée, comme aujourd'hui dans notre dossier. Dans les futurs numéros de la *Lettre*, une tribune ouverte à cet effet accueillera des textes signés par les membres et par les correspondants, ainsi rendus à leur véritable fonction.

L'année s'achève tristement : notre confrère Marcel Landowski, membre de la section de Composition musicale, Chancelier Honoraire de l'Institut de France, Secrétaire perpétuel d'Honneur de l'Académie des Beaux-Arts, nous ayant quittés. Il ne verra hélas pas l'an 2000 mais il nous reste son œuvre, et aussi l'action qu'il a menée, tout au long de sa vie, au service de la Musique en France.

Le peintre Bernard Buffet, qui a choisi de partir avant l'hiver, était lui aussi membre de notre Académie. Nous revenons ici sur sa vie et sur une œuvre abondante qui a marqué le siècle. Dans ce numéro de la *Lettre*, nous vous rendons bien sûr compte des deux grandes Séances qui se sont tenues sous la Coupole cet automne : la Séance des Cinq Académies, avec un extrait du discours prononcé par André Wogenscky, membre de la section d'Architecture de l'Académie des Beaux-Arts, et plus particulièrement la Séance Publique annuelle.

Nous publions de larges extraits du discours prononcé par Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, sur le thème du Dessin auquel nous consacrons notre dossier. Nous avons invité trois membres de sections

directement concernées par la pratique du dessin (un peintre, un sculpteur, un graveur) à s'exprimer librement sur ce sujet, à partir de leur expérience propre, afin de faire résonner ces colonnes d'opinions différentes.

La diversité des personnalités au sein de notre académie n'est-elle pas l'une de ses richesses ? Par ailleurs, deux membres récemment élus ont été reçus sous la Coupole de l'Institut de France : Henri Loyrette, Directeur du Musée d'Orsay, élu dans la section des Membres libres, et le cinéaste Roman Polanski, élu dans la section des Créations artistiques dans le Cinéma et l'Audiovisuel... Deux séances mémorables, deux personnalités remarquables que nous avons le plaisir de compter parmi nous et de vous présenter dans ces pages. Abordons avec confiance et sérénité cet an 2000 que nous vous souhaitons excellent !



« Vous êtes jeune – un âge quasiment record aujourd’hui pour entrer à l’Institut. Vous avez eu raison de vous faire élire jeune. Nous avons besoin de jeunesse et de renouveau. Nous comptons sur vous.

[...] C’est dans votre ouvrage que j’ai puisé l’anecdote : un jour où on lui demandait la permission de photographier un de ses Delacroix, Degas, jaloux de son trésor, répondait ceci : “ Eh bien moi, Monsieur, j’ai mis vingt ans pour photographier ce Delacroix, qu’ils en fassent autant ! ” Et Degas, sans même montrer la reproduction qu’il avait extraite de son carton, la remit à sa place.
- Mais Monsieur Degas, fit alors son visiteur, tout le monde a le droit à l’art.
- Je me moque de ce droit que vous donnez à tout le monde ! Mon Delacroix ne sortira pas de son carton.

Le quémandeur s’en alla tout penaud. Et Degas, racontez-vous, de dire à Vollard : “ Vous verrez qu’on en arrivera à faire sortir les Raphaël, les Rembrandt, des musées pour les promener dans les casernes, les foires, dans les prisons, sous prétexte que tout le monde a le droit à la beauté ! ”

Eh bien, Monsieur, vous avez apporté à votre cher Degas la plus belle réponse qui soit.
Oui, tout le monde a droit à la beauté, mais la beauté, pour être dévoilée au plus grand nombre, mérite un écrin digne d’elle. L’art ne se satisfait pas de la contemplation égoïste. L’art est un don. L’art est un lien entre les hommes.
Non, les temps démocratiques ne sont pas voués par essence à la laideur, à la sottise et à la médiocrité. Avec du cœur et de l’intelligence, on peut rendre l’art accessible à tous, sans renoncer à rien de son exigence... Toute votre vie, cher confrère, en porte témoignage. ”

Extrait du discours de réception prononcé par André Bettencourt

Henri Loyrette,
Directeur du Musée d’Orsay, reçu à l’Académie des Beaux-Arts, le mercredi 10 novembre 1999.



Henri Loyrette

Elu le 17 décembre 1997, dans la section des Membres Libres, au fauteuil précédemment occupé par Louis Pauwels, Henri Loyrette est né le 31 mai 1952 à Neuilly-sur-Seine. Diplômé d’enseignement supérieur en histoire, ancien pensionnaire de l’Académie de France à Rome, Henri Loyrette devient Conservateur du Patrimoine à 22 ans, avant d’être nommé Conservateur au Musée d’Orsay en 1978. À partir de 1994, il prend la direction de ce jeune mais prestigieux musée devenu grâce à la richesse des collections, présentées dans un cadre unique, un des hauts lieux de la culture, parmi les plus fréquentés au monde. Spécialiste de l’art du XIXe siècle auquel il a consacré plusieurs ouvrages et articles (notamment *Gustave Eiffel* – 1985 et *Degas* – 1991), Henri Loyrette a également été le commissaire de nombreuses expositions.

Parmi celles-ci, notons : *Degas e l’Italia* (1984), *Chicago, naissance d’une métropole* (1987-1988), *Degas* (1988), *Impressionnisme - les origines, 1859-1869* (1994), *La Famille Halévy, entre le théâtre de l’histoire* (1996-1997), *De l’Impressionnisme à l’Art nouveau* (1997), *L’univers poétique de Wilhelm Hammershoi* (1997), *Eugène Jansson, Daumier et Marcel Proust, l’écriture et les arts*.

Henri Loyrette est également membre du Conseil d’administration de la Cité de la Musique ainsi que de l’Ecole nationale supérieure des Arts Décoratifs et Secrétaire général du Comité français d’histoire de l’art.

En haut : Henri Loyrette, à gauche, et Arnaud d’Hauterives

Roman Polanski, membre de la section des Créations artistiques dans le Cinéma et l’Audiovisuel, le mercredi 15 décembre 1999.

Elu le 11 mars 1998, membre de la section des Créations artistiques dans le Cinéma et l’Audiovisuel au fauteuil précédemment occupé par Marcel Carné, Roman Polanski est né à Paris le 18 août 1933 de parents juifs polonais, qui retourneront en Pologne à Cracovie avec leur fils alors âgé de trois ans.

Roman Polanski a survécu à une jeunesse difficile dans l’horreur de l’occupation nazie, vivant dans une famille de paysans polonais après s’être échappé du ghetto de Cracovie le jour de sa destruction. Sa mère déportée à Auschwitz n’en reviendra pas. Son père surviva à sa déportation au camp de Matthausen. A douze ans Roman Polanski retrouve Cracovie libérée où il fréquenta plus tard l’École des Beaux-Arts. Il fait ses débuts d’acteur au théâtre à l’âge de quatorze ans et participe à la radio à des émissions populaires pour enfants. Puis, il entre à l’École Nationale du Cinéma de Lodz et joue dans plusieurs films polonais dont *Génération* d’Andrzej Wajda. Heureux destin qui fait qu’aujourd’hui les deux cinéastes se retrouvent sur les bancs de la même Compagnie.

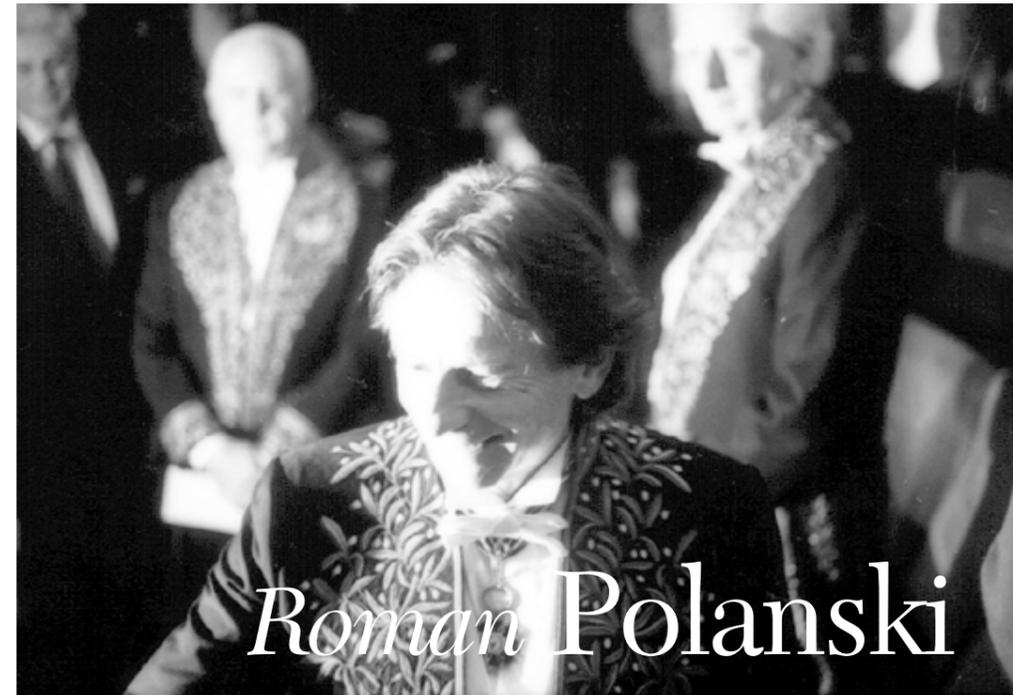
Etudiant, Roman Polanski réalise plusieurs courts métrages, dont *Deux hommes et une armoire* (1958), qui gagne cinq prix internationaux et *Quand les anges tombent* (1959). Après avoir obtenu son diplôme, il vit à Paris pendant deux ans.

Les trois premiers longs métrages de Roman Polanski se distinguent facilement parmi les œuvres influentes des années 1960. C’est à cette époque qu’il rencontre Gérard Brach avec qui il écrira bon nombre de ses films.

Il est reconnu comme un jeune et brillant talent dès son premier grand film en 1962 : *Le couteau dans l’eau*, qui remporte le Prix de la Critique au Festival de Venise, est nommé pour l’Oscar du meilleur film étranger.

En 1964, Roman Polanski réalise son premier film en langue anglaise *Répulsion*, avec Catherine Deneuve en vedette, et gagne l’Ours d’Argent au Festival du Film à Berlin (1965) ; l’année suivante *Cul de sac* obtient l’Ours d’Or au même Festival.

Dans son film suivant, *Le bal des vampires* (1967), le cinéaste interprète aussi le rôle principal. L’énorme succès de *Rosemary’s Baby* (1968), marque son premier film américain et lui vaut une



Roman Polanski

nomination aux Oscars pour le meilleur scénario ainsi que le prix David di Donatello, en Italie, en 1969.

En 1971, Roman Polanski revient en Europe pour y réaliser l’adaptation de *Macbeth*. L’année suivante, il dirige Marcello Mastroianni dans *What ?*, produit par Carlo Ponti.

Son film suivant, *Chinatown* (1974), un classique du cinéma tourné à Hollywood, reçoit 11 nominations aux Oscars dont celle du Meilleur Film et celle du Meilleur Réalisateur. Il vaut à Roman Polanski le Golden Globe Award du Meilleur Réalisateur.

Tess (1979), avec Nastassja Kinski, adapté de l’œuvre de Thomas Hardy vaut à Roman Polanski les nominations du Meilleur Réalisateur aux Oscars et aux Golden Globe. Il obtient un César ainsi que l’Award de l’Académie Britannique (BAFTA) comme Meilleur Réalisateur. Il est aussi nommé Meilleur Réalisateur par l’Association des Critiques de films de Los Angeles.

Dans les années 80, il réalise *Pirates, Frantic*, un thriller avec Harrison Ford et Emmanuelle Seigner, *Lune de miel* (1992), avec Emmanuelle Seigner, Hugh Grant et Kristin Scott-Thomas.

Ses films les plus récents sont : *La jeune fille et la mort* (1995), avec Sigourney Weaver et Ben Kingsley et *La neuvième porte* (1999), avec Johnny Depp et

Emmanuelle Seigner.

La carrière théâtrale de Roman Polanski n’en est pas moins bien remplie. Il a mis en scène de nombreux opéras dont *Lulu* d’Alban Berg au Festival de Spoleto, *Rigoletto* de Verdi à l’Opéra de Munich et *Les Contes d’Hoffman* à l’Opéra Bastille à Paris.

En 1981, il a mis en scène et joué le rôle titre de la pièce de Peter Shaffer *Amadeus*, face à François Périer, d’abord à Varsovie, puis à Paris. En 1988, il a joué sous la direction de l’auteur dans la pièce de Steven Berkoff, *Métamorphose* inspirée de Kafka.

En 1996, Roman Polanski a mis en scène *Master Class* de Terence McNally à Paris, avec Fanny Ardant dans le rôle de Maria Callas. En 1997, à Vienne, il a dirigé la comédie musicale tirée de son film *Le bal des vampires*.

Tout au long de sa carrière, de nombreux prix lui ont été décernés : Lion d’Or à la Carrière - Venise (1993), Prix Raoul Lévy (1975), Prix René Clair de l’Académie française (1999), European Film Awards - Berlin (1999), Prix du Festival de Stockholm pour l’ensemble de sa carrière (1999)...

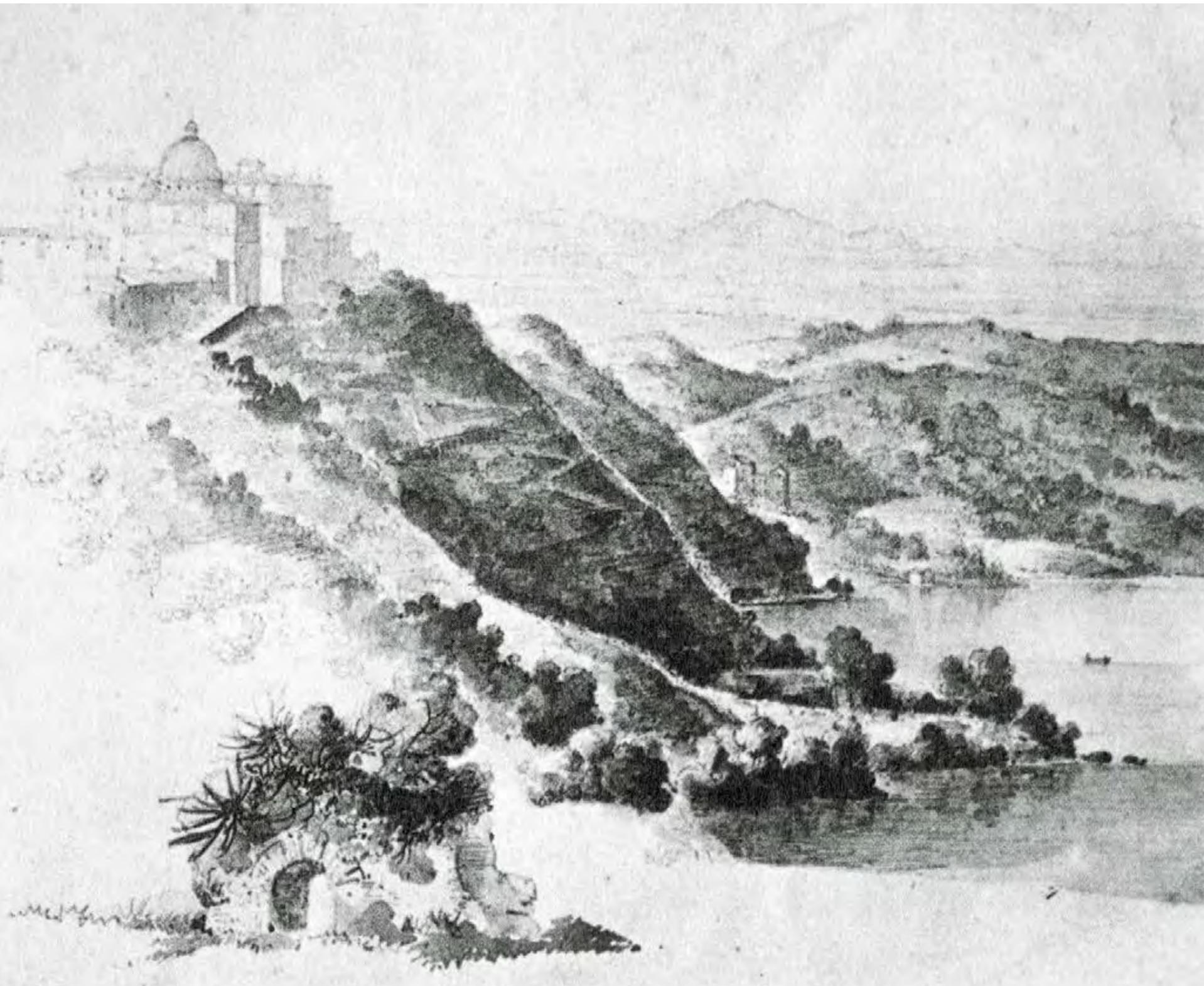
le dessin

Le dessin, auquel nous consacrons ce dossier, accompagne l'histoire de l'homme depuis les origines, des grottes - de Lascaux et d'ailleurs - aux "tags" associant écriture et dessin qui prennent à nouveau possession des murs de nos cités modernes. Ingres parlait de la probité du dessin, précisément parce qu'on ne peut tricher avec lui, que cette relation privilégiée de l'artiste au public n'est pas compromise par le clinquant de techniques qui flattent au premier coup d'œil mais qui ne résistent pas à une étude approfondie.

Le dessin était le sujet du discours prononcé par Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, lors de la Séance Solennelle du 24 novembre 1999, et dont nous publions de larges extraits.

Afin de rendre compte de plusieurs points de vue, nous avons demandé à d'autres académiciens, dont la discipline est étroitement liée au dessin, de s'exprimer à ce propos. Si le Secrétaire perpétuel en est le porte-parole, l'Académie des Beaux-Arts réunit des personnalités artistiques très différentes, et cette diversité constitue sa richesse.

Illustration : Vue de Castel Gandolfo et du Lac d'Albano (1806-1820) par Ingres, Mine de plomb et aquarelle.



Arnaud d'Hauterives
Secrétaire perpétuel

Tout est encore à inventer...

6 L'évolution du dessin au 20^e siècle a suivi celle des autres arts et, en se déstructurant, cesse parfois de "ressembler" à son sujet. Au 19^e, la technique dominait, au 20^e la forme prend le pas sur le motif. Mais, cette ressemblance tant défendue est-elle réellement indispensable à l'œuvre ?

Plin l'ancien s'émerveillait de l'extraordinaire art de Zeuxis, peintre grec, qui peignait si "vrai" que les guêpes venaient se poser sur les fruits qu'il avait peints.

Pour lui, comme pour la plupart de ses contemporains, le Beau signifiait le Vrai et nécessairement la ressemblance au réel.

Mais l'art doit-il copier ce qui existe ? Pour Delacroix, "Imaginer une composition, c'est combiner les éléments qu'on connaît, qu'on a vus, avec d'autres qui tiennent à l'intérieur même, à l'âme de l'artiste".

La perspective centrale d'un décor de théâtre, si elle donne l'illusion du vrai, est totalement irréaliste... "L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible" écrivit Paul Klee, et c'est là la clef de toute création qui donne à voir autre chose et qui, dans le même temps, par une intrusion de l'imaginaire dans le réel, confond en une même perception le dédoublement qui renvoie face à face l'être et son intimité avec le monde.

Caran d'Ache (dont le pseudonyme voulait dire "crayon" en russe) s'étonnait que l'on s'extasie devant la représentation d'un melon, d'une pomme ... alors qu'on ne prendrait pas la peine de les regarder dans la nature. Avant lui, Pascal déclarait déjà : "Quelle vanité que la peinture attire l'admiration par la ressemblance de choses dont on n'admire pas les originaux".

Précisément parce que le regard que l'on pose sur une œuvre n'est pas un regard naturel : il est sollicité par elle, il s'y abandonne sans les préjugés auxquels il est habitué dans ses découvertes quotidiennes du tangible.

Baudelaire, critique artistique autant que littéraire, disait à propos des œuvres de Corot qu'on y décèle le grand maître, par opposition à ces peintures "aux morceaux luisants, propres et industrieusement astiqués" auxquelles le public est accoutumé.

Ailleurs, il prône l'originalité : "Le beau est toujours bizarre, et regrette que le goût excessif du Vrai (...) opprime et étouffe le goût du Beau".

Pourtant, dans l'Antiquité la perfection consistait dans l'imitation des anciens, à perpétuer le "Beau en soi" prôné par l'école platonicienne.

Un tournant dans la conception de l'Esthétique s'opère avec Kant. Pour lui l'art, "n'est pas la représentation d'une belle chose" (puisque le Beau universel n'existe pas) mais "la belle représentation d'une chose". Hegel ira encore plus loin en écrivant : "Le beau artistique est supérieur au beau naturel, parce qu'il est un produit de l'esprit".

L'art en fait ne peut pas être la copie exacte de la réalité. Le "style" de l'artiste forme comme un écran qui transpose cette réalité. "Chaque artiste a ses yeux, et par conséquent sa manière de voir" écrivait Diderot, l'un des premiers à initier le public aux choses de l'art. On peut citer l'exemple de Géricault qui, pour rendre l'expressivité de chevaux au galop dans *Le Derby d'Epsom*, les a volontairement représentés dans une attitude anatomiquement incorrecte et cet iréalisme permet d'atteindre le but recherché : le mouvement !

Matisse avait bien compris cette leçon, lui qui déclarait : "L'exactitude n'est pas la vérité".

Un peintre comme Balthus a défendu l'académisme qui renferme, dit-il, les "derniers vestiges d'une science et d'une technique, faute desquels l'enseignement artistique et - qui sait - l'art lui-même aboutissent à une impasse". Et pourtant, son œuvre toute personnelle démontre que la forme utilisée ne peut en aucun cas occulter le génie de l'inspiration.

Picasso en apporte la preuve. "A douze ans, je dessinais comme Raphaël" disait-il, c'est-à-dire de manière académique. Dans l'extraordinaire diversité de son œuvre, on trouve quantité de dessins réalisés au lavis, au fusain rehaussé d'encre, au crayon (noir ou de couleur). Et la sûreté de son trait est souvent plus perceptible dans ses dessins que dans ses œuvres peintes, sa personnalité y est plus fortement affirmée. De même, Salvador Dali qui fut également un grand dessinateur, comme de nombreux artistes visionnaires, a mis à son profit les bases rigoureuses de l'académisme pour engendrer un univers fantastique à la mesure de ses fantasmes.

Le dessin est-il encore aujourd'hui nécessaire à l'apprentissage du peintre ? Lorsque l'Académie royale de peinture a été créée, le dessin seul y était professé, le dessin "académique", d'après modèles vivants. Aujourd'hui, enseigné dans les "Ecoles de dessin", il n'est plus enseigné aux Beaux-Arts ! Est-ce la conséquence de ces bouleversements qui ont marqué la conception de la peinture qui se veut davantage couleur, contrastes ou camaïeux, qui relève de la chimie ou de l'alchimie, mais ne s'appuie plus sur la structure des lignes ? En rappelant que Poussin au cours de sa vie a dessiné de plus en plus, si bien que l'analyse radiographique de ses peintures révèle de moins en moins de repentirs, on peut se demander si la peinture contemporaine en présente autant. Le dessin est devenu tellement autonome, qu'il a dans le même temps perdu sa raison d'être et gagné en sublime.



Lorsqu'il s'est mis à dessiner, Henri Michaux - peut-être davantage poète qu'artiste - évoquait la ligne *somnambule* qui le menait malgré lui. Il a écrit : "Je trace des sortes de pictogrammes. Je veux que mes tracés soient le phrasé même de la vie, mais souple, déformable, sinueux".

On a ainsi l'impression que l'artiste redécouvre les prémices de la création, qu'il refait le parcours qui le conduira à transfigurer le dessin.

Enfin, je veux évoquer ici l'enseignement du dessin et ce qu'est notre rôle, au sein de notre Compagnie. Plus qu'aucun autre, l'enseignement du dessin a souffert d'être guidé par des principes antinomiques : tantôt un dirigisme excessif, tantôt la liberté totale.

Constatant que ces contraires ne sont pas plus justes, du point de vue pédagogique, l'un que l'autre, nous aspirerions à concilier la spontanéité et l'apprentissage méthodique.

L'actuelle exposition, très intéressante, des Prix de Rome témoigne de cette dualité : le métier, soumis à l'autoritarisme, démontre une certaine faiblesse qui n'est engendrée que par le conformisme. En revanche, cet enseignement avait un aspect valable, celui de donner à l'artiste une somme de connaissances théoriques et pratiques qui, dans un contexte moins rigide, pouvait lui permettre d'aborder d'autres tendances. C'est à mon avis, cette maîtrise qui est

génératrice de liberté et non l'abandon ou le rejet de tout effort comme de toutes les conventions.

Notre enseignement reposerait sur des règles pédagogiques simples :

La première serait de laisser à l'étudiant la liberté du sentiment et de l'écriture. Il est évident que nous n'obligerions pas un élève à dessiner avec un trait géométrique si sa sensibilité le pousse à s'exprimer par des formes évanescences. L'écriture distingue un artiste. On reconnaît Clouet, Raphaël, Ingres, Delacroix à leur écriture. On discerne aisément l'écriture convulsive de Braque, celle ondoyante et sensuelle de Segonzac, celle énergique, anxieuse et tendue de Picasso. Certains artistes lui accordent plus de place qu'à la représentation.

Cette écriture, il convient de la respecter, de faire en sorte qu'elle s'affirme ou même qu'elle se révèle ; (suite page 10)

En haut : Henri Michaux, sans titre (1958-1960), encre sur papier japon

(suite de la page 9) avec impartialité, clairvoyance et prudence. Goya avait déjà trouvé son style quand il ne faisait qu'en pressentir encore l'écriture.

La difficulté à être soi-même et à le demeurer est d'autant plus compréhensible chez les jeunes que, dans le contexte créatif contemporain des exemples et des possibilités multiples autant que variés leur sont offerts : le dessin au ciseau de Matisse, les créations automatiques des *cadavres exquis* des surréalistes, la non-figuration, l'hyperréalisme, la bande dessinée, les graffiti, le pochoir, les expressions d'autres cultures véhiculées par les média...

Les révolutions de l'art moderne sont passées par le dessin dont l'influence est insoupçonnée. La pensée architecturale des grandes cités n'a-t-elle pas été influencée par le dessin purifié de Mondrian ?

La liberté d'expression n'implique pas que nous laisserions notre atelier tout accepter de manière irraisonnée. L'absence de directivité engendre le désarroi, crée un climat de flottement et condamne l'étudiant à des recherches tant interminables qu'infructueuses. Nous pensons que le chef d'atelier ne doit pas renoncer à son autorité mais au pouvoir de celle-ci, c'est-à-dire à imposer une contrainte, à enfermer l'étudiant dans une culture à laquelle il n'adhère pas nécessairement. L'éclectisme, s'il se veut didactique impose un choix, le nôtre serait celui de la qualité, de la rigueur et de la sincérité.

La seconde règle pédagogique que nous appliquerions consiste à donner au cours de dessin un caractère que nous pourrions qualifier d'*utilitaire*.

De même que le *dessin de Maître* est une finalité, le *beau dessin* d'élève est une œuvre en soi dont les prolongements - souhaitables - sont limités. L'étudiant, désireux d'obtenir un résultat flatteur, se laisse attirer plus volontiers par cette forme. Nous pensons que là n'est pas le propos, notre rôle ne serait pas de juger mais d'instruire. Notre travail d'atelier s'orienterait vers le *bon dessin*, le dessin d'étude, le dessin de recherche.

Dans l'œuvre d'un artiste, ces études *utilitaires* sont précieuses. Celles de David nous montrent la méthode avec laquelle il élaborait ses grands ouvrages, les carnets préparatoires de Miro témoignent de sa conception du dessin comme base d'un travail laborieux de peintre.

Il ne serait pas dans notre intention d'écarter l'indispensable croquis mais de considérer avec méfiance la facilité qui s'y attache, née de quelques traits flatteurs. Même s'ils sont justes et dans le caractère, ils sont trop souvent présentés comme des traits de génie. On ne rend pas service à un étudiant en le surestimant. On lui ôte au contraire toute possibilité de développement en l'enfermant dans une expression qui est celle de l'insuffisance.

Un travail approfondi et méthodique doit, à notre sens, rester essentiel. C'est lui qui façonne le caractère d'un artiste et nourrira son œuvre future. Il exige une discipline. S'assujettir à copier la nature, mener un travail à son terme, c'est s'entraîner l'œil et la main à la justesse et à la précision, c'est exercer sa volonté. La sensibilité n'y perd pas, et la liberté d'expression sera ainsi conquise.

Notre troisième préoccupation serait de développer le sens de l'observation. La vision est un phénomène tant physique que psychologique. Tributaire de la pensée, elle s'acquiert.

Apprendre à voir est l'intérêt premier du travail d'après nature. Il nécessite d'abord le désapprentissage des idées reçues, c'est-à-dire le renoncement aux a priori visuels, l'oubli du concept de chaque forme pour la considérer dans son abstraction. La figuration n'est qu'un parti pris final.

C'est sa vision du monde qu'exprime l'artiste, mais quelle que soit la forme qu'il donne à son idée, elle n'est que le fruit de ce que l'éducation lui a permis de voir.

Dans un climat que je souhaiterais de sympathie, de respect mutuel, de curiosité et d'humour, je voudrais, par mes propos, rendre nos jeunes artistes exigeants envers eux-mêmes, courageux, sincères et opiniâtres.

Avant de s'épanouir dans une expression qui leur sera personnelle et peut-être révolutionnaire dans la création de demain, il leur faut apprendre que l'artiste est *homme de science et de patience*.

L'apparente déstructuration des œuvres actuelles, par un rappel constant des différentes étapes de l'histoire de l'art, participe à l'intégration de toutes les mentalités qui fondent l'humanité. Les règles de la perspective, telles qu'elles nous ont été transmises depuis la Renaissance, ne sont pas les seules règles ; bien avant, et bien après, les artistes ont démontré la relativité de toute tentative d'approche du réel, et surtout, ont compris que l'art n'était pas au service du réel. Tout est encore à inventer. Et si certains, parfois, ont cru discerner l'effritement de l'art, son enlèvement dans des voies sans issue, la personnalité suffisamment forte des créateurs, dont les ressources sont infinies, chaque jour, renouvelle les lois anciennes. Tout est encore à imaginer. *Le dessin de création est le privilège du génie.*"



Milon de Crotone, par Puget, successivement un lavis de bistre (à gauche) et une sanguine (ci-contre).

Claude Abeille Membre de la section de Sculpture

Juge et partie

Il suffit d'un bout de crayon et d'une feuille de papier pour faire un dessin. Quoi de plus simple ? Qui n'a jamais griffonné sur un coin de table en téléphonant ou en écoutant un discours ? L'attention est accaparée et le crayon fait son chemin tout seul.

Mais ce n'est là que le premier stade élémentaire du dessin. L'aventure véritable commence avec le regard du dessinateur qui accueille certes gribouillis et griffonnage, mais qui accepte ou refuse ce que lui offre sa main, devenant ainsi partie et juge.

Juge non seulement de ce qui lui semble avoir été suscité par le hasard et qui révèle souvent des préoccupations qu'il ne pensait pas avoir, mais aussi de ce qui, venu de l'observation directe de la nature, n'en est pas moins interprété, transposé à son insu.

Et c'est peut-être le dessin qui, grâce à sa simplicité et à sa rapidité, est à même d'exprimer le mieux cette part intime de nous-mêmes.

La réalisation d'une peinture, d'une gravure, d'une sculpture nécessite au contraire une toute autre attitude car c'est le moment où l'artiste se tourne vers le dehors, où il extériorise pour les autres sa pensée et son émotion et où il doit compter avec le matériau difficile et le temps souvent mesuré.

C'est bien ce que nous montre Puget par ces deux dessins, deux moments de l'élaboration de son *Milon de Crotone*. La première esquisse au lavis rapide, toute d'inspiration, qui semble lui être échappée des mains et la sanguine, plus proche de la sculpture, déjà travaillée, et dont l'architecture savante a structuré la vivacité du premier jet.

Ces deux mondes, ces deux conceptions se mêlent et se confondent souvent chez les artistes : spontanéité et calcul. Pour ma part, dessin et sculpture ne sont pas liés de manière précise. Certains croquis peuvent, il est vrai, annoncer l'apparition d'une forme qui va être réalisée en trois dimensions, mais d'autres sont comme un dérivatif, une échappatoire à la contrainte du travail déjà engagé, un développement que le marbre refuse et qui peut se déployer sur le papier favorable au pastel ou au crayon.

Mais une fois la sculpture terminée ou en tout cas épuisée, il reste parfois le regret, le tourment de ce qui n'a pas été fait et qui une fois recueilli par le dessin va se révéler être le départ, le projet d'une œuvre nouvelle, comme un remords devenu désir.

Pierre Carron
Membre de la section de Peinture

Que serait aujourd'hui la "probité de l'art" ?

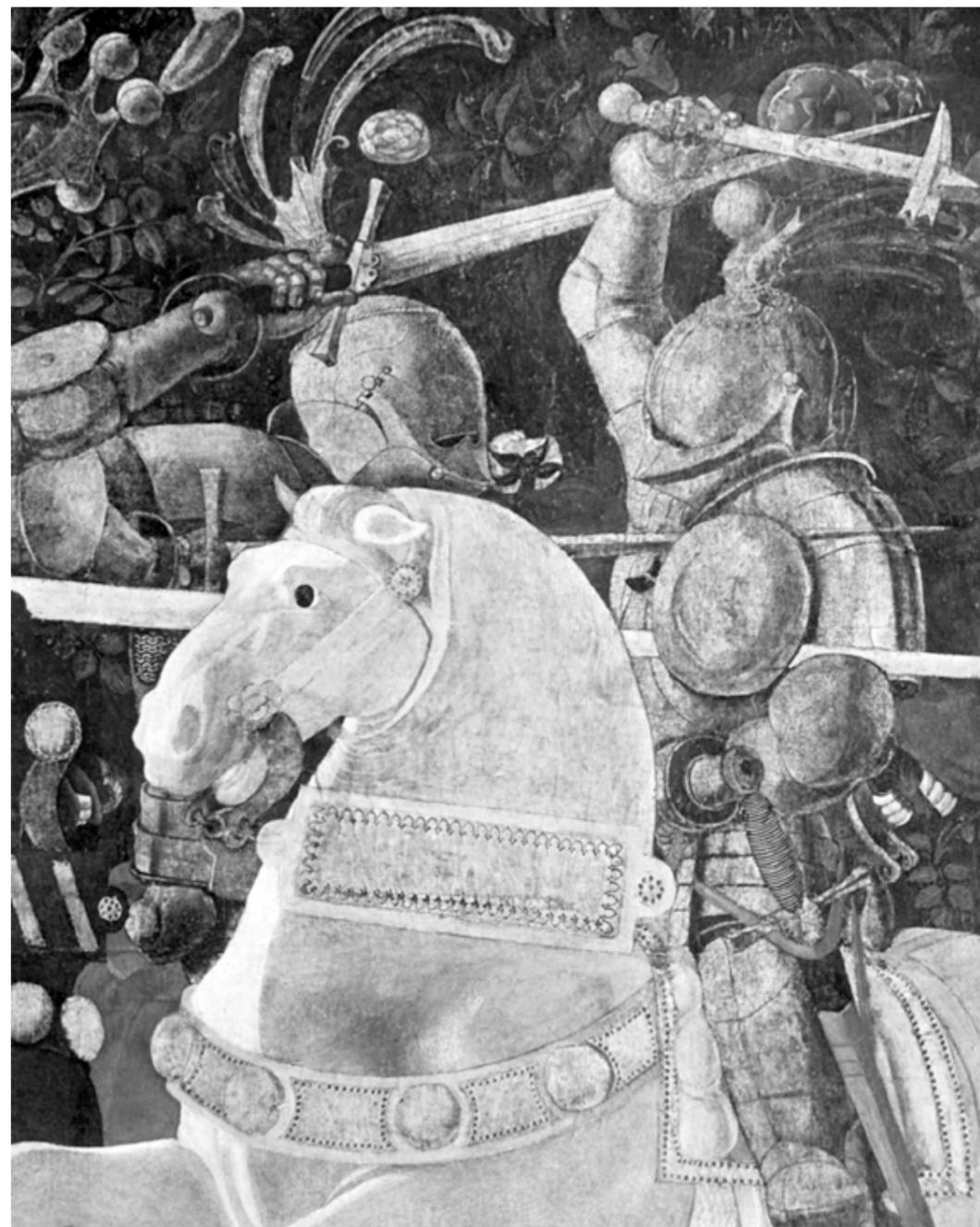
Faut-il être un gardien de la morale pour parler de probité de l'art ou seulement un artiste soucieux de garder présent à l'esprit ce qui fut un jour à l'origine d'une décision et peut-être simplement à l'origine ? Oui, le dessin a été longtemps une sorte de preuve garante d'une intention vraie et que le trait rendait solide et visible. Le dessin pouvait être la mémoire de l'original, premier visible, resté la référence ultime, mais en lui confisquant cet éclat originaire et en le réduisant à un commencement disqualifié. Était-ce seulement parce que, dans le dessin, la ressemblance avait grâce parfois de rayonner d'un éclat si intense qu'elle dépassait l'original, qu'elle venait dans le dessin-même et donc en amont de l'œuvre achevée, le doubler comme dans une course un concurrent double celui qu'il rattrape et lui vole ainsi l'attention de tous les regards ?

"Probité" pour Ingres semble vouloir avouer cela aussi : que la ressemblance apparaît tellement plus que l'original qu'elle rejette hors de la visibilité. L'admiration alors se concentre sur la ressemblance, justement parce qu'elle ne ressemble plus à rien mais tirant à soi toute la gloire et la confisquant à tout le reste, elle seule apparaît.

Le dessin, essentiel à l'œuvre comme à l'origine, est dès lors le gage de cette origine et la probité l'autre nom pour le peintre de cette mémoire vraie de l'origine. Non pas seulement la mémoire vaniteuse (et donc toujours vaine) d'une prise de possession, mais l'effort toujours recommencé pour confondre subjectivité, style, singularité du regard et du trait (qu'on nomme cet effort comme l'on voudra) et le visible extérieur : rencontre de l'artiste et de l'original, donc de l'origine, où les chemins de l'un et de l'autre se confondent sans qu'il s'agisse là de l'exercice d'un pouvoir mais plus sûrement d'un double travail où l'origine est à la fois à comprendre et à éprouver. Le dessin est alors une épreuve, l'épreuve où l'origine, l'original s'éprouve avant d'être la preuve de cette émotion.

Quand Ucello peint une bataille, il a avant tout une connaissance de tous les mouvements du cheval, de ses écarts, de ses ruades et ce avant de les dessiner car il faut pour ce faire qu'ils soient préalablement dessinés en lui, que se soit imprimée en lui une "idée" du cheval, profonde et complexe, non réduite à une image copiée ! Une idée où ce qui se comprend et s'éprouve précède le dessin qui alors peut s'accomplir, mettre en action écarts et ruades.

En amont de l'œuvre, de Fra Angelico à Giacometti, de Giotto à Balthus, le dessin est cette preuve qu'avant que ne



puisse se produire en soi un événement de représentation, il faut que se soit formé en l'artiste le visible, l'origine qui doit être représenté. Représenté pas seulement au sens de la *mimésis* mais aussi au sens d'une ambassade, au sens de ce qui a charge de présenter ce qui est absent et d'en manifester néanmoins la présence.

Premier aveu de ce qui va s'absenter cependant sous le mode de la présence, le dessin est la preuve que l'on ne peut tricher avec le visible pas plus qu'avec soi-même et l'on peut s'interroger sur la probité d'un art qui ferait l'économie du dessin...

Ci-dessus :
Niccolò da Tolentino à
la tête des Florentins,
Bataille de San Romano
(1456), détail, par
Paolo Ucello,
détrempe sur panneau

Jean-Marie Granier
Membre de la section de Gravure

Ecrire le monde

J.L.V. : Comment définir la relation au monde qu'engage l'acte de dessiner ?

J.M.G. : Dessiner, c'est répondre à un appel. C'est devoir rendre compte d'une fascination devant ce qui se donne à voir, sans que soit claire la raison d'une émotion que le dessin cherche en fait à élucider. Il y a sans doute la conscience d'un mystère du monde, la compréhension de celui-ci comme un langage chiffré et le pressentiment d'une harmonie. Dessiner, en ce sens, serait moins décrire le monde que l'écrire.

J.L.V. : En marge de vos carnets de dessin vous notez que "les branches et les feuilles entrelacées des arbres du parc cessent d'être de l'ordre du végétal mais sont un langage qui s'écrit".

J.M.G. : A ce qui s'offre au dessin en se donnant au regard, répond le regard qui interroge. Mais le texte du monde ne cesse de se dérober dans le code d'un alphabet dont la métamorphose incessante des choses et des êtres accroît l'obscurité. C'est à la fois émerveillement et défi auxquels le dessin tente de répondre.

J.L.V. : Le projet de "lire le monde dans l'infinie complexité de ses enchevêtrements" et de vous en "saisir comme on prend les mots dans un dictionnaire pour leur proposer un autre destin", n'est-ce pas là définir l'expérience poétique ?

J.M.G. : C'est sans doute le rêve d'un langage absolu, né du réel recréé par l'imaginaire. Dessiner comme écrire ne servent pas seulement à fixer la mémoire des choses, mais à en prolonger le désir. Le dessin met l'instant dans un espace où le sensible devient sa propre figure, son propre signe.

J.L.V. : Le mot "signe" est souvent dans vos propos. Avez-vous donné congé au réel ?

J.M.G. : Libérée de l'image, l'expression graphique devient signe et retrouve le réel comme neuf dans son absence première de sens. Le dessin en est une expérimentation privilégiée...

Le propos n'est pas de retenir l'esprit d'un lieu ou la lumière d'un moment, mais de saisir le basculement des choses dans leur devenir. La ligne dessinée est la trace d'un déplacement. En ce lieu, de cette lumière, de cet arbre, de cet oiseau, de ce corps, de cet objet le dessin ne voudra retenir que le signe résultant de tous les éléments qui s'y entrecroisent...

Ainsi considéré, il est clair que le dessin dans sa vérité est rejet de l'ornement et de la recherche de l'effet, et refus de toute rhétorique.

J.L.V. : Lorsque l'on dessine, quand peut-on dire le mot "fin" ?

J.M.G. : Peut-être, ce serait lorsque les éléments qui se sont imposés au regard et ont déclenché les ressorts de l'imaginaire, se retrouvent, par leur conjonction, écrits en un signe placé à son échelle exacte dans un espace auquel il donne sens. Mais cet équilibre entre lecture et écriture est une quête toujours recommencée.

Ces fragments d'entretien sont extraits d'un essai à paraître : L'apparence traversée ou la poétique de Jean-Marie Granier, par Jean-Louis Vidal.



L'Académie des Beaux-Arts a tenu sa Séance Solennelle le mercredi 24 novembre 1999, sous la Coupole de l'Institut de France. Selon la tradition, le Président de l'Académie, Jean-Marie Granier, a rendu hommage à Yehudi Menuhin, Olivier Debré, Jean Dewasne et Bernard Buffet, décédés depuis la dernière séance publique. En l'absence du Vice-Président, Marius Constant, il a ensuite proclamé officiellement le palmarès des nombreux prix décernés au cours de l'année par l'Académie, et remis les récompenses aux lauréats.

Le discours prononcé par Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel de l'Académie avait pour sujet : *le dessin*. Nous en publions de larges extraits dans notre dossier, pages 6 et suivantes.

Au cours de cette séance, les parties musicales ont été interprétées par l'Orchestre du Conservatoire Supérieur de Paris - CNR, sous la direction de Jérôme Kaltenbach, avec la Maîtrise de Paris, sous la direction de Patrick Marco, lauréate du Prix de Chant choral Liliane Bettencourt 1999, et Sonia Wieder-Atherton, violoncelle, lauréate du Prix de Musique 1999 de la Fondation Simone et Cino Del Duca.

Le programme était consacré à Gabriel Fauré, avec des extraits du *Requiem*, le *Cantique de Jean Racine* pour chœur et orchestre, l'élegie *Après un rêve* (orchestrée par Henri Busser) et cinq extraits de *Dolly* (orchestrés par Henri Rabaud), sans oublier *Le pas espagnol* pour la sortie.



Chaque année, sur ses fonds propres ou grâce à la générosité de mécènes, l'Académie des Beaux-Arts attribue de nombreux prix - donnant lieu à concours ou non - aide les artistes en difficulté ou malades et accorde des subventions à plusieurs associations culturelles. Ainsi, chaque année, plus de 5 millions de francs sont distribués.

Ces prix sont officiellement remis lors de la Séance Publique annuelle.

Les plus richement dotés sont le Prix de Chant choral Liliane Bettencourt, les Prix de Musique et d'Arts Plastiques de la Fondation Simone et Cino Del Duca, les Prix Pierre Cardin, le Grand Prix d'Architecture, les Prix de Portrait Paul-Louis Weiller, les Prix de Dessin Pierre David-Weill.



Le peintre Bernard Buffet, membre de l'Académie des Beaux-Arts, est décédé le 4 octobre 1999, dans sa soixante-douzième année.

Bernard Buffet

Bernard Buffet est né à Paris en 1928. A l'âge de quinze ans, il quitte l'école pour s'adonner à sa passion, le dessin. Il entre très rapidement à L'École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris.

Il fait sa première exposition en 1946. La même année, il présente un autoportrait au Salon des moins de trente ans. L'année suivante, il est aux Indépendants et au Salon d'automne. En 1948, il reçoit le Prix de la Critique. Sa carrière est lancée ; dès lors, il ne cesse d'exposer tant en France qu'à l'étranger, où il jouit d'une grande réputation. Le Japon lui consacre un musée et chaque année, la Galerie Maurice Garnier présente ses œuvres sur un thème spécifique.

Il a su s'exprimer avec un égal talent dans la création de magnifiques décors, pour la danse notamment avec les Ballets de Serge Lifar à l'Opéra de Paris en 1969. Son style était immédiatement reconnaissable.

Elu en 1974 à l'Académie des Beaux-Arts, Bernard Buffet était Officier de la Légion d'Honneur et Officier dans l'ordre des Arts et des Lettres.

Avec sa disparition, à l'orée d'une grande rétrospective sur le thème de la mort, notre Compagnie perd une des grandes figures de la Peinture française de l'après-guerre.

Nous publions ici un extrait de l'hommage que Jean-Marie Granier, Président de l'Académie des Beaux-Arts lui a rendu lors de la Séance Publique annuelle du 24 novembre dernier : "Le 13 mars 1974, Bernard Buffet vient d'être élu à l'Académie des Beaux-Arts, il en est le benjamin et répond à la question d'un journaliste : "Je reconnais que le fait d'entrer à l'Institut à quarante-six ans m'est une grande joie. Comment ne pas être fier de s'installer dans une maison qui a accueilli Ingres, Gros, Delacroix et bien d'autres".

A ce moment, Bernard Buffet est au faîte de sa notoriété : il est, avec Picasso, celui que connaît le plus le grand public... Très tôt son talent a été reconnu, le Prix de la Critique lui a été décerné à vingt ans.

La dure période de la guerre, cependant, a marqué cette génération de très jeunes artistes à laquelle Bernard Buffet, à l'époque jeune homme mince et timide, appartient.

Déjà Gruber avait ouvert la voie d'un expressionnisme équilibré, où instinctivement Bernard Buffet se place.

Il peint des choses simples en des compositions où le dessin prend le pas sur la couleur, où le trait noir écrit en l'épurant l'image immobile de l'objet-symbole.

L'image s'impose, obsessionnelle, signe oppressant de la difficulté d'être ; silence et dépouillement proche de la méditation métaphysique. Les natures mortes de Bernard Buffet ne sont pas si éloignées des *bodegones* de l'époque de Saint-Jean de la Croix.

Plus tard, Bernard Buffet s'enfermera dans ses terres méditerranéennes. Il y travaillera beaucoup, traitant de thèmes divers en de plus grands formats, en des compositions plus complexes mais où se retrouve le tragique de ses œuvres premières.

"Si tout va bien, j'irai le plus longtemps possible vers la toile que je n'ai pas encore faite". Le programme a été délibérément interrompu."

Le musicien Marcel Landowski, membre de l'Académie des Beaux-Arts, s'est éteint le 23 décembre 1999.

Marcel Landowski

Durant plus de soixante années, Marcel Landowski, membre de la section de Composition musicale de l'Académie des Beaux-Arts, Chancelier honoraire de l'Institut de France, a consacré sa vie à la cause de la musique.

Avec lui s'est écrite, depuis la Libération, l'une des pages musicales les plus brillantes de notre pays.

A la fois compositeur épris d'absolu et grand serviteur de l'Etat, il a incarné et symbolisé durant plus de vingt ans le courage, l'imagination et le sens du réel.

Appelé par André Malraux en 1966 pour créer la Direction de la Musique et de la Danse au Ministère de la Culture, il n'a cessé, depuis cette période, dans tous les postes de res-



ponsabilité qu'il a occupés successivement, de faire vivre et évoluer les institutions musicales et les mentalités afin de développer sous toutes ses formes et à tous les niveaux le goût des Français pour la musique.

Il était Grand Officier de la Légion d'honneur, Grand Officier dans l'Ordre national du Mérite, Commandeur dans l'Ordre des Arts et Lettres, Commandeur dans l'Ordre des Palmes académiques.

Elu en 1975 membre de la section de Composition musicale de l'Académie des Beaux-Arts au fauteuil d'Henri Busser, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts de 1986 à 1993, et Secrétaire perpétuel d'Honneur depuis 1994, puis Chancelier de l'Institut de France de 1994 à 1998, et Chancelier honoraire depuis 1999, il n'a jamais cessé d'être compositeur.

Il fut un artiste exigeant, engagé, attentif aux angoisses de l'homme, notamment dans ses ouvrages lyriques. Pour lui, la musique était l'expression privilégiée qui conduit l'être humain sur les chemins de la beauté, du cœur et de l'esprit.

"Je crois que les artistes, ceux qui voient plus loin que la "carrière", au-delà des recherches formelles, c'est-à-dire ceux qui espèrent avec humilité être en harmonie avec la respiration du monde, ne peuvent que chanter, avec leurs palettes différentes, avec leur joie, tel Mozart, avec leur angoisse, tel Beethoven, l'espérance de l'éternité" disait-il.

Yosoji Kobayashi

Yosoji Kobayashi, élu le 21 février 1990 Membre associé étranger de l'Académie des Beaux-Arts au fauteuil de Salvador Dali, est décédé le 30 décembre 1999 à Tokyo. D'un esprit conquérant et pacifique, ce grand mécène japonais s'est éteint au terme d'une carrière fulgurante. Avec le soutien du Yomiuri Shimbun, le plus grand



quotidien du Japon, ou de la Nippon Television Network Corporation, il a permis l'organisation de grandes expositions de maîtres occidentaux dans les principaux musées japonais : *Fragonard* (1980), *Matisse* (1981), *Boucher* (1982), *Monet* (1982-83), ainsi que celles des *Collections du Musée de Lyon* (1989-90), des *Musées du Vatican* (1988 et 1993), du *Musée Marmottan* (1992), du *Musée de Grenoble* (1993) et de la *Collection Barnes* (1994). Son action de mécénat s'est traduite également par de grandes réalisations exemplaires telles que l'aménagement de la salle Monet au Musée Marmottan, la restauration de la peinture murale de Michel-Ange et des Maîtres de la Renaissance dans la Chapelle Sixtine.

Décorations

Raymond Corbin, membre de la section de Gravure de l'Académie des Beaux-Arts, a été élevé au grade d'Officier dans l'ordre de la Légion d'Honneur.

Claude Abeille et **Gérard Lanvin**, membres de la section de Sculpture de l'Académie des Beaux-Arts, ont été faits Chevaliers des Palmes académiques.

Le gouvernement japonais a conféré à **Arnaud d'Hauterives**, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, la décoration de l'Ordre du Soleil Levant, Rayons d'Or en Sautoir, en reconnaissance de sa contribution au resserrement des liens d'amitié entre la France et le Japon. Par ailleurs, Arnaud d'Hauterives vient d'être fait Membre de la Légion Lafayette, plus haute distinction de la Garde Nationale des Etats-Unis. Il a également été nommé Vice-Gouverneur de l'Etat de Louisiane.

"La marque la plus significative de Marcel Landowski, en cette époque, est néanmoins d'avoir toujours soumis la question du langage – comment fabrique-t-on de la musique ? – à une autre question, plus importante à ses yeux : pourquoi fait-on de la musique ? Quel est spécifiquement le propos de l'art et celui de l'artiste ? Or, s'il refuse de voir dans la musique un simple "instrument" (du progrès, de l'histoire, de la science, de la révolution...) Landowski ne se situe pas davantage du côté de l'art pour l'art. Rien ne lui est plus étranger que les pures mécaniques musicales d'un Stravinsky. Aux antipodes de tout formalisme, si admirable soit-il, son propos avoué est d'exprimer dans la musique le dialogue de l'homme et du destin, de l'homme et de son siècle, de l'homme et de l'éternel. Landowski voit dans l'art musical autre chose qu'une technique : un prolongement symbolique de la vie, dans sa réalité concrète et sa profondeur dramatique ; et son langage est d'abord la traduction de cette quête".

Benoît Duteurtre

Séance Publique des Cinq Académies

Le mardi 26 octobre 1999 s'est tenue, sous la Coupole de l'Institut de France, la Séance publique annuelle des Cinq Académies, présidée par Guy Ourisson, Président de l'Institut de France, Président de l'Académie des Sciences. Cinq membres, représentant chacune des Académies de l'Institut de France, y ont apporté leur contribution sur le thème retenu cette année : *De l'originalité*.

1. *La valeur de l'originalité* par Jean Mesnard, délégué de l'Académie des Sciences Morales et Politiques.
2. *L'originalité, la main et le sourire* par André Wogenscky, délégué de l'Académie des Beaux-Arts.
3. *Découverte et innovation* par Hubert Curien, délégué de l'Académie des Sciences.
4. *Originaux, copies et faux* par Jean-Pierre Babelon, délégué de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres.
5. *L'originalité en littérature* par Hector Bianciotti, délégué de l'Académie française.

Extrait de la communication d'André Wogenscky, membre de la section d'Architecture de l'Académie des Beaux-Arts :

"Il y a plusieurs millénaires, un jour, un homme, ou une femme, place une main sur la paroi d'une caverne. Il projette un pigment coloré sur la main et autour d'elle. Lentement il retire la main. Sur la roche, la main reste dessinée comme un vide, comme un creux enveloppé de couleur. Et dans l'ombre bleutée de la caverne, la main s'éclaire.

Cet acte est d'une puissante originalité. Il est chargé de sens. Il nous bouleverse encore. Il fait éprouver l'introduction de la main dans l'évolution des arts plastiques, cela au creux d'une cavité de la Terre.

Cette main se pose sans bruit sur la roche, puis se retire lentement. Elle laisse une trace, comme le pied nu sur le sable humide. Mais la trace du pied est éphémère et involontaire. Elle est effacée par l'alternance du glissement des vagues sur la plage. La trace de la main est une volonté, une décision. Elle demeure. C'est une création humaine.

Ainsi la main, dans l'art, se libère du corps, détachée, individualisée. Toujours prête à saisir, à sentir, à toucher, peut-être à prendre. Le peintre la libère parce qu'elle est belle. Elle est belle parce qu'elle est nue. Elle est sans masque. Elle nous apprend que la beauté est célébrée par la nudité. Quelle forme, quelle couleur, ou quel rêve, pourrait combler cette main ?

Lorsque la main s'est doucement posée, elle a senti la texture de la roche. Ce contact est prolongé après avoir retiré la main. Rendre visible la trace laissée par elle, c'est éveil-

ler le sens du toucher. La peau des doigts sent la peau des choses. La main nous apprend qu'il n'est pas de véritable connaissance sans la main, sans les doigts. Comme les yeux, comme les oreilles, ils sont d'intenses connaisseurs. C'est aussi apprendre à attendre. Depuis des milliers d'années, alors que le temps nous pousse en avant, nous force à devenir, dans la nuit de la caverne la main nous attend. On dirait qu'une main nous attend. On dirait qu'une main vivante sur la roche s'est endormie. La main laissée nue et vide fait surgir un trésor de la terre. Elle est une célébration. Elle fait vibrer le rocher qui devient une présence. D'une paroi inerte, l'homme fait une voix qui parle. Il lance un appel à travers les âges, avec une main. C'est aussi l'apparition de l'abstraction dans l'art. L'art abstrait n'est pas né au XXe siècle comme certains le croient. Il est vieux de plusieurs millénaires. Il est présent sur les parois des cavernes. Puissante originalité : parmi toutes les représentations rupestres, les signes abstraits sont nombreux : successions de points colorés, quadrillages orthogonaux. L'angle droit est déjà présent, représenté, donc pensé. On dit ces signes "inintelligibles" au lieu simplement de les dire "abstraites". Et la main sur la roche est vide. Elle est à peine suggérée. Elle devient imaginaire. Elle est représentée mais abstraite. Elle nous fait éprouver un jaillissement de sensations, d'idées, de sentiments, qui nous projette dans l'univers de l'invisible. Ce qui est beau, ce qui dépasse la représentation et nous lance dans la poésie, c'est ce qui est abstrait et, soudain, révélé."

Bibliothèque Paul Marmottan

EXPOSITION

La Bibliothèque Paul Marmottan présente l'exposition *Paysages français des XVIIIe et XIXe siècles : collection d'art graphique du Musée de Grenoble* jusqu'au 27 mai 2000.

Le Musée de Grenoble, l'un des plus importants et célèbres musées de France, conserve un fonds d'environ 6000 dessins. Soixante-dix feuilles ont été choisies pour illustrer, de la fin du XVIIIe au début du XIXe siècle, le goût pour le paysage, de Hubert Robert à Delacroix.

Après avoir été montrée à Grenoble et à Montbéliard, cette exposition méritait particulièrement d'être présentée dans cette Bibliothèque-Musée où Paul Marmottan avait tenu à rassembler des paysages peints et dessinés de cette période.

CONFÉRENCES

Mercredi 23 février : *La Corse en 1814* par **Yves-Marie Bercé**, Professeur à l'Université de Paris IV, Directeur de l'École des Chartes.

Mercredi 22 mars : *Du début du Consulat jusqu'à la bataille de Marengo* par **Juan-Carlos Carmigniani** et **Jean Tranié**, historiens.

Mercredi 19 avril : *Nicolas-Antoine Taunay (1755-1830), itinéraire d'un peintre napoléonien de Paris à Rio de Janeiro* par **Claudine Lebrun-Jouve**, historienne d'art.

CONCERTS

par l'**Ensemble Double B**

Dimanche 27 février : **Brahms, Ravel, Bartok, Berio.**

Dimanche 19 mars : **Beethoven, Dohnanyi, Boulez.**



Crucifixion, par Ilio Signori, bronze.

Les Grands Prix de peinture et sculpture Simone et Cino del Duca

L'Académie des Beaux-Arts vient de décerner les **Grands Prix de Peinture et de Sculpture 1999 de la Fondation Simone et Cino Del Duca d'un montant de 250.000 F chacun.**

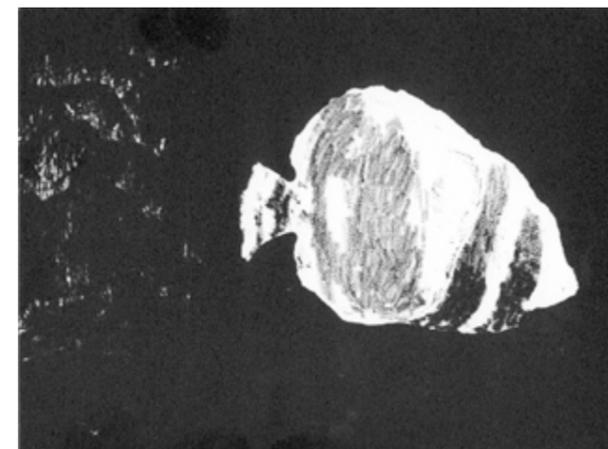
Le Grand Prix de Peinture 1998 n'ayant pas été attribué l'an passé, il avait été décidé de le reporter en 1999, conjointement à l'attribution du Grand Prix de Sculpture.

Le **Grand Prix de Peinture** a été décerné à **Gilles Aillaud**.

Né en Paris en 1928, philosophe de formation, auteur de pièces de théâtre et de nombreux écrits, il se consacre à la peinture à partir de 1949. Depuis 1950, ses œuvres sont régulièrement présentées dans de nombreuses expositions personnelles ou collectives tant en France qu'à l'étranger. Il réalise également de nombreux décors et costumes pour le théâtre.

Le **Grand Prix de Sculpture** a été décerné à **Ilio Signori**.

Né en Italie en 1929, il fréquente l'École nationale supérieure des Beaux-Arts (Atelier Gimond) et présente sa première exposition personnelle à Paris en 1966. Il obtient le Prix Fénéon 1958 et le Prix Despiau-Wlérick en 1968. Le début des années 1980 représente pour lui des "années charnières" avec l'utilisation de nouveaux matériaux permettant une structuration articulée de la forme, plaques d'acier ou de cire. Il réalise également de nombreuses œuvres monumentales pour l'architecture dans différentes villes de France.



Lithographie extraite d'un ensemble de 40 illustrations intitulé *Le tout venant* (1998), par Gilles Aillaud.

CALENDRIER DES ACADÉMICIENS

Claude ABEILLE

Exposé à la Biennale Internationale de Saint Dié, du 8 au 30 avril.
Participe au Salon de Mai à l'Espace Eiffel-Branly, du 20 avril au 1^{er} mai

Pierre CARRON

Exposé à l'Ecole des Beaux-Arts dans le cadre de l'exposition *On s'est tant aimé*.
Six tableaux sont présentés à la Galerie Gérald Piltzer, à Paris, dans le cadre de l'exposition *L'Enfance de l'Art*.
Suite de la mise en place de deux verrières, *Sainte-Croix* et *Tombeau des Evêques*, dans la Cathédrale d'Orléans et commande privée, pour l'an 2000, d'une baie à la gloire de Jeanne d'Arc.

CHU TEH-CHUN

Exposition personnelle à la Maison des Arts et Loisirs de Sochaux jusqu'au 15 février.

Marcel MARCEAU

Reprise de son spectacle *One man show* au Ford's Theatre à Washington D.C. (Etats-Unis) jusqu'au 15 février.

Guy de ROUEMONT

Aménagement de la Place de la République à Chateauroux, comprenant trois sculptures de dix mètres de haut (1^{er} semestre 2000).
Réalisation d'une lithographie pour les *101 femmes bibliophiles* (Atelier Bordas).

Pierre-Yves TRÉMOIS

Première présentation d'une sculpture monumentale en bronze *Les aimants* (233 x 120 cm), réalisée par la fonderie Susse, en mars.
<http://perso.wanadoo.fr/tremois>

André WOGENSCKY

Parution aux éditions du Moniteur du livre *André Wogenscky - Raisons profondes de la forme* par Nicoletta Trasi et Paola Misino et conférence *Devenir d'architecte*, à cette occasion, à la Villa Médicis, Rome, en avril.

Iannis XENAKIS

Participe aux festivals *Eclat pour la Musique Nouvelle* à Stuttgart, *Musiques en Scène 2000* à Lyon, *Ars Musica* en Belgique.
Enregistrement de son œuvre symphonique (*Aïs, Noomena, Empreintes, Roai*) par l'Orchestre de la Radio Télévision du Luxembourg, sous la direction d'Arturo Tamayo, en février et avril.

Ci-contre et page 1 :
Etude de femme pour la Fornarina (1813),
par Ingres, mine de plomb sur papier velin.



L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud d'HAUTERIVES

BUREAU 2000

Président : Marius CONSTANT

Vice-Président : Pierre SCHOENDOERFFER

SECTION I - PEINTURE

Georges ROHNER 1968
Georges MATHIEU 1975
Jean CARZOU 1977
Arnaud d'HAUTERIVES 1984
Pierre CARRON 1990
Guy de ROUEMONT 1997
CHU TEH-CHUN 1997

SECTION II - SCULPTURE

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

Section III - ARCHITECTURE

Marc SALTET 1972
Christian LANGLOIS 1977
Maurice NOVARINA 1979
Roger TAILLIBERT 1983
Paul ANDREU 1996
André WOGENSCKY 1998
Michel FOLLIASSON 1998
Jean BALLADUR 1999

SECTION IV - GRAVURE

Raymond CORBIN 1970
Pierre-Yves TRÉMOIS 1978
Jean-Marie GRANIER 1991
René QUILLIVIC 1994

SECTION V - COMPOSITION MUSICALE

DANIEL-LESUR 1982
Iannis XENAKIS 1983
Serge NIGG 1989
Marius CONSTANT 1992
Jean-Louis FLORENTZ 1995
Jean PRODRONIDÈS 1990
Charles TRENET 1999

SECTION VI - MEMBRES LIBRES

Gérald VAN DER KEMP 1968
Daniel WILDENSTEIN 1971
Pierre DEHAYE 1975
Michel DAVID-WEILL 1982
André BETTENCOURT 1988
Marcel MARCEAU 1991
Pierre CARDIN 1992
Maurice BÉJART 1994
Henri LOYRETTE 1997

SECTION VII

CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL

Claude AUTANT-LARA 1988
Pierre SCHOENDOERFFER 1988
Gérald OURY 1998
Roman POLANSKI 1998

ASSOCIÉS ÉTRANGERS

S.M.I. Farah PAHLAVI 1974
Andrew WYETH 1976
Ieoh Ming PEI 1983
Kenzo TANGE 1983
Philippe ROBERTS-JONES 1986
Peter USTINOV 1987
Mstislav ROSTROPOVITCH 1987
Ilias LALAOUNIS 1990
Andrzej WAJDA 1994
Antoni TAPIÉS 1994
György LIGETI 1998

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.