

Lettre de
l'ACADEMIE *des*
BEAUX-ARTS

INSTITUT  DE FRANCE



S
Le sein

« CET ILLUSTRÉ CONNU
ET INCONNU... »

numéro 57 été 2009



Editorial

« Couvrez ce sein que je ne saurais voir », lance, impérieux, le Tartuffe de Molière à Dorine, la servante, en lui tendant un mouchoir à la vue du haut de sa poitrine émergeant du corsage traditionnel des soubrettes classiques. « ...Et cela fait venir de coupables pensées ». A cette admonestation, Dorine réplique avec le franc parler de la nature : « Je vous verrais nu du haut jusques en bas, que toute votre peau ne me tenterait pas ».

Dans le raccourci saisissant du théâtre, Molière hausse au symbole le sein de Dorine et dénonce les contradictions que la société y a attachées. Voilà, déjà, pour la littérature.

Le dossier conçu et élaboré par François-Bernard Michel et Lydia Harambourg sur le thème du sein entreprend de cerner le mystère que les philosophes ont secrété au long de l'Histoire, en embrassant largement les œuvres de peintres, sculpteurs, graveurs, aujourd'hui des photographes – avec une incursion dans l'imagerie médicale -, qui en offrent l'illustration.

Ce sont d'autres regards croisés, novateurs, que la section d'architecture nous propose : celui de Jacques Rougerie si fondamentalement lié à l'espace marin par ses origines, son esprit et ses recherches, que Roger Taillibert, en accueillant le nouveau venu sous la Coupole, a qualifié son art de « mérien », celui d'Aleksandar Jankovic, lauréat serbe du Grand Prix d'Architecture 2009 de l'Académie des Beaux-Arts pour son projet d'un nouvel établissement humain appliqué à l'extension de la cité d'Arles.

Un double regard enfin, pour l'Eté du Musée Marmottan-Monet, des photographes membres de l'Académie, Lucien Clergue et Yann Arthus-Bertrand : la poésie épique intime sur le destin de son pays que l'Arlésien Clergue a su fixer, les visages secrets d'un Paris devenu insolite surpris d'hélicoptère par Yann Arthus-Bertrand.

Heureuses confrontations des idées et des styles.

sommaire

☛ page 2

Editorial

☛ page 3

**Réception sous la Coupole :
Jacques Rougerie**

☛ pages 4, 5

Esposition :

« Lucien Clergue, Yann
Arthus-Bertrand, deux
photographes académiciens »

☛ pages 6 à 25

Dossier :

« Le sein, cet illustré
connu et inconnu... »

☛ pages 26, 27

Prix & concours :

**Grand Prix d'Architecture
2009 : « Le Nouvel
Etablissement Humain,
application sur la ville
d'Arles »**

☛ page 28

Election :

Michaël Levinas

☛ pages 29, 30, 31

Communications :

« Les vitraux de la
Cathédrale d'Higüey »
par André Dunoyer de
Ségonzac

« L'Art et la Très Grande
Crise » par Aude de Kerros

« Lithoacoustique et
lithophones cylindriques
subsahariens néolithiques »
par Erik Gonther

☛ page 32

Calendrier des académiciens

Elu dans la section d'architecture le 25 juin 2008 au fauteuil précédemment occupé par André Wogenscky, Jacques Rougerie est un passionné du monde de la mer et un architecte urbaniste qui ne renonce à aucune de ses utopies.

Architecte visionnaire, né en 1945, d'une mère professeur de mathématiques et d'un père biogéographe, compagnon de Théodore Monod, Jacques Rougerie entre à l'Ecole des Beaux-Arts en 1964 dans l'ancien atelier Auguste Perret dirigé par André Remondet et Paul Maymont.

Passionné par l'aventure de Cousteau et les premières maisons sous-marines, il entreprend un cycle d'études à l'Institut Océanographique de Paris en 1970 en même temps qu'il intègre l'Université d'Urbanisme de Vincennes ainsi que l'Ecole des Arts et Métiers sous la direction de Jean Prouvé. Menant de front ses deux passions, il parcourt le monde sur les traces des peuples de la mer pour en étudier les traditions ethnosociologiques et visite les pays les plus avancés dans les technologies off shore.

Le mercredi 3 juin 2009, sous la Coupole de l'Institut de France, l'architecte Jacques Rougerie est reçu à l'Académie des Beaux-Arts par son confrère Roger Taillibert.

Architecte DPLG en 1972, il fonde la même année l'agence Architectes associés Jacques Rougerie, qui se consacre à ses débuts à l'élaboration de projets spécifiquement marins. En 1974, il crée le Centre d'architecture de la mer et de l'espace, devenu l'Association Espace Mer. Egalement cofondateur et président de l'association pour la gestion planétaire des océans, membre de l'Académie d'Architecture depuis 1998, Jacques Rougerie consacre beaucoup de temps à ses activités d'enseignement en France et à l'étranger. Il a été successivement professeur à l'Ecole Spéciale d'Architecture (1976-1977) à l'Ecole d'Architecture de Paris Tolbiac (1981-1993) puis, depuis 1993, enseigne à l'Ecole d'Architecture de Paris La Seine.

Parmi les principales réalisations de Jacques Rougerie, citons le Pavillon de la mer à Kobé (1981), le Centre national de la Mer Nausicaa à Boulogne sur Mer (1990), Océanopolis à Brest (1991), ou encore l'Institut français d'ingénierie à Mame-la-Vallée (1996).

Ses projets actuels sont entre autres : le Musée d'Archéologie sous-marine d'Alexandrie en Egypte, le Centre Caribéen de la Mer en Guadeloupe, et « City in the Ocean », projet de cité marine à Abu Dhabi. Digne descendant du capitaine Nemo et de son créateur Jules Verne, Jacques Rougerie reste avant tout un passionné de l'aventure humaine. Inspiré depuis toujours par l'imaginaire du grand écrivain auprès de qui il puise sa ferveur et sa foi en l'avenir, il en a adopté la maxime : « Tout ce qu'un homme peut imaginer, d'autres hommes sont capables de le réaliser ».

Tous ces travaux ont valu à Jacques Rougerie de recevoir le Prix de l'Union Internationale des Architectes en 1981 et d'être fait Officier de l'Ordre du Mérite Maritime en 1997 et Officier de l'Ordre des Arts et Lettres en 2005. Membre de l'Académie Française d'Architecture (1999), Jacques Rougerie est aussi membre de l'Explorer Club de New York (2002), Président de Cités Marines – Prospectives 2100 (2006), et membre permanent de l'Institut National « l'Ecole Agit » (2008).

Réception sous la Coupole



En haut : Roger Taillibert et Jacques Rougerie dans la bibliothèque de l'Institut de France. Photo Brigitte Eymann.

Ci-dessus : Madame Rougerie, Claudie Haighneré, Jacques Rougerie et son fils, Antoine Poncet, le ministre de l'Ecologie Jean-Louis Borloo, le Chancelier de l'Institut Gabriel de Broglie et Arnaud d'Hauterives. Photo Brigitte Eymann.

Extrait du discours de réception prononcé par
Roger Taillibert :

« Excellent plongeur, vous cherchez dans la mer la prolongation d'une vie nouvelle pour les terriens et vous vous projetez dans le futur sans pour cela renier le traditionnel. Passionné des profondeurs de la mer, vous n'hésitez pas à cohabiter avec les adorateurs de notre monde contemporain en architecture. Recherchant toujours les défis, vous vous attachez aux projets marins et à la mise en œuvre d'une nouvelle architecture capable de répondre aux défis que l'univers marin impose à l'architecte qui ose s'y confronter.

Esprit curieux à l'infini, de la Thaïlande à l'Indonésie, vous nous initiez sans cesse à de nouvelles solutions. Conquis par votre passion vous appliquez votre art « mérien », celui de l'homme sous-marin, tant dans vos réalisations que dans le domaine pédagogique... »

Lucien Clergue, Yann Arthus-Bertrand. Deux photographes académiciens.

« Mes premières images qui comptent datent de 1953. Depuis, je n'ai cessé d'interroger ce pays de mystère où sont nés et où ont vécu mes parents. Les quatre éléments trouvent leur Olympe en cette terre de bord de mer, en ce delta du seul fleuve mâle de France, où l'eau des marais se mêle à celle de la mer, où la terre frissonne, tressaille, se ride, s'exprime en un langage qui attend son Champollion, sous le mistral qui donne aux roseaux et aux étangs ces luisances, ces vibrations sans cesse renouvelées, sous un ciel de feu lorsqu'il annonce le mistral en de vertigineux couchants. »

Lucien Clergue



Dans le cadre de « L'Été contemporain à Marmottan », le Musée Marmottan Monet ouvre ses portes à la photographie et présente à partir du 28 mai Lucien Clergue et Yann Arthus-Bertrand. Deux hommes, deux photographes, deux regards différents se dévoilent ici à la curiosité du public.

Par une sélection de 100 photographies, réalisées de 1955 à nos jours, Lucien Clergue a choisi de montrer sa Camargue natale sur le thème : « La Vie, la Mort, les Quatre éléments ». C'est à un voyage dans un univers poétique et métaphysique, sublimé par le traitement en noir et blanc, que nous invite Lucien Clergue au premier étage du Musée. Ici les vignes et le riz, là le langage des sables, plus loin l'ombre d'un taureau, les flamants morts, la plage, les nus...

Si l'enfant d'Arles nous présente sa Camargue, Yann Arthus-Bertrand convie, lui, le visiteur à une balade insolite dans un Paris connu de tous. Depuis plus de vingt ans, Yann Arthus-Bertrand survole et photographie régulièrement Paris en hélicoptère. La vingtaine de clichés exposés ici en

exclusivité donne une nouvelle lecture de la ville lumière. Une promenade insolite qui livre Paris aux yeux du visiteur comme autant de toiles abstraites. Ce travail totalement inédit est extrait de son prochain livre à paraître en septembre 2009, aux Editions du Chêne, *Paris vu du Ciel*, qui propose quelque 200 photos nouvelles de la ville.

Musée Marmottan Monet
2, rue Louis-Boilly - 75016 Paris
01 44 96 50 33
www.marmottan.com

Jusqu'au 20 septembre 2009

En haut, à gauche : Lucien Clergue, Langage des sables, Camargue 1971.
A gauche : Lucien Clergue, Bestiaire de la plage, Camargue 1955.

En haut : Yann Arthus-Bertrand, Parvis du Trocadéro, Paris, France (48°52' N - 2°17' E).

Ci-dessus : Yann Arthus-Bertrand, Stabile de Calder à la Défense, Hauts-de-Seine, France (48°53' N - 2°14' E).

« CET ILLUSTRÉ CONNU ET INCONNU... »

SEIN ? Le mot est aussi banal et figuré qu'ambigu, voire mystérieux.

Après le sens propre de mamelle - la glande mammaire caractéristique des mammifères -, se sont multipliés en tous sens les sens figurés (cœur, intime, ventre, centre, sinuosité, source), témoignant de l'ambiguïté du mot et de sa diversité symbolique.

Si ce numéro de La Lettre de l'Académie se consacre au thème du sein féminin dans les arts plastiques, c'est donc pour invoquer, au-delà des formes et couleurs, le mystère du sein.

Qui pourrait se prétendre capable d'imaginer l'extrême diversité des figures physiques et mentales que suscite, pour une femme elle-même, la seule énonciation du mot sein ? Prononcer le mot fait surgir immédiatement une multitude de représentations différentes, liées à l'âge, la culture, l'histoire personnelle et familiale, la santé et la maladie, la situation psychologique de femme-femme (séductrice) ou de femme-mère (nourricière).

La plupart des artistes ont doublement figuré ce double statut du sein et de la femme. Durant sa vie et son œuvre brèves, Giorgio da Castelfranco a talentueusement célébré le sein érotique de l'énigmatique Laura, dévoilé par son manteau rouge au revers de velours noir, et le sein allaitant que reluque le voyeur étrange de La Tempête.

Au-delà des apparences et fonctions et de leurs binômes beauté/laidetude ou érotisme/nutrition, l'essence des innombrables seins de l'art demeure bien inaccessible. A l'homme, à la femme elle-même et évidemment aux artistes, aussi accomplies que soient leurs œuvres. L'inaccessible du sein procède en effet de cette autre anatomie, éventuellement sans rapport avec la réelle, que je qualifierai de psychique, et selon laquelle chacun(e), sans distinction de sexe ou de technique artistique spécifique, a élaboré sa représentation du sein.

C'est cette anatomie singulière qui a, dans l'Histoire des Arts, généré le gigantesque album des seins, dont le contenu éclaire, sans le résoudre, le mystère.

Si, par définition, tout mystère est insondable, il n'est pas interdit de le scruter.

C'est ce que se propose de faire ce numéro de La Lettre fondé sur les « classiques » du sein et les œuvres des académiciens, anciens ou actuels, de l'Académie des Beaux-Arts.

François-Bernard Michel

Le sein

Le sein et ses avatars dans le monde de l'art

Par Lydia Harambourg, correspondante de l'Académie des Beaux-Arts

La plus ancienne représentation du nu féminin est donnée par les déesses de la fécondité, appelées Vénus : Les Vénus aurignaciennes ainsi nommées sont datées de l'aurignacien par l'abbé Breuil. Depuis, leur datation s'est affinée. Si le mystère de leur destination reste entier (sont-elles l'objet d'un culte religieux, les gardiennes de la maison et du foyer ?), leur interprétation symbolique ne fait aucun doute. Symbole de la fécondité, elles ont un rapport immédiat avec la grossesse et la maternité, que rappelle la mise en évidence des parties génitales, et particulièrement des seins. La morphologie exagérée des seins est significative du sens qu'il faut donner à cette représentation originelle du mamelon féminin. La première dans toute l'histoire universelle de l'art. Son interprétation est duelle : d'une part symbolique, elle évoque la procréation, et conséquemment la survie de l'espèce humaine, d'autre part allégorique, elle semble incarner l'idéal féminin paléolithique. Parmi les quelque 250 Vénus paléolithiques, figurent des sculptures (en os de mammouth ou en calcaire) qui sont de véritables œuvres d'art dues à des artistes authentiques, anonymes, mais sculpteurs à part entière.

Un de ces premiers chefs d'œuvre est la *Vénus de Willendorf* (vers 24 000- 22 000 av. J.C.), ci-contre, qui est conservée au Musée d'histoire naturelle de Vienne (Autriche). Elle a été découverte en 1908 dans une ancienne briqueterie à Willendorf (Basse-Autriche). Taillée dans un calcaire, la sculpture offre une perfection du modelé apte à valoriser les seins, excessivement gonflés. L'organisation schématique du corps, inscrit dans un losange à grand axe vertical, répond à des canons esthétiques qui ont été mis en évidence par A. Leroi-Gourhan. Les seins protubérants, les hanches et l'abdomen s'inscrivent dans un cercle lui-même circonscrit dans le losange renfermant la tête et les jambes.

Ce prototype connaît des variantes avec la *Vénus de Lespugue* en ivoire, conservée au Musée de L'Homme de Paris. Découverte en 1922 dans la grotte des Rideaux à Lespugue (Haute-Garonne), elle présente des seins volumineux qui s'inscrivent dans un losange, suivant une configuration commune aux déesses-mères.

Une autre variante est donnée par la *Vénus de Laussel* dite *Vénus à la corne*. Calcaire peint. Découverte en 1911 et conservée au Musée d'Aquitaine de Bordeaux. Contrairement aux autres Vénus, elle se présente sous la forme d'un bas-relief. Les seins sont aplatis par la technique du méplat qui souligne ainsi leur fonction vitale. Aussi généreux que sur les représentations en volume, ses seins sont bien ceux d'une mère nourricière.



Le Pr François-Bernard Michel, Membre de l'Académie Nationale de Médecine, constamment soucieux d'une pratique humaniste, s'est sans cesse attaché au témoignage de transcendance des peintres et écrivains.

Historienne de l'art et écrivain, Lydia Harambourg analyse une thématique universelle commune à la peinture et à la sculpture dans toutes les civilisations.

Ci-dessus : Vénus de Willendorf (vers 24 000- 22 000 av. J.C.), Musée d'histoire naturelle de Vienne (Autriche). Photo DR.

Ci-contre : Aphrodite de Cnide, marbre, copie romaine d'après un original grec de Praxitèle du IV^e siècle av. J.C. Musée National de Rome. Photo DR.

« LE SEIN, CET ILLUSTRÉ CONNU ET INCONNU... »

Par François-Bernard Michel, Membre libre de l'Académie des Beaux-Arts

Le sein... séducteur

Le sein de séduction, qui suscite le désir et au-delà une éventuelle maternité, est l'une des figures les plus marquantes.

Ce sein séducteur a été très illustré par tous les arts, tous les âges, toutes les civilisations, depuis le plus rustique au plus élaboré, du plus dépouillé au plus paré (colliers, chaînes ou médaillons), du moins figuratif au plus réaliste de la photo ou du cinéma.

Le sein jeune, évidemment ferme, rond, rose, charnu, vivant, érectile, résistant aux doigts qu'il magnétise, est le plus représenté. Dans son acharnement à s'opposer à l'inéluctable dépérissement des seins, notre époque l'exige parfait, et la vogue de la chirurgie réparatrice rapproche le chirurgien dit plasticien de l'artiste plasticien qui le figure.

Les descriptions de seins collectionnent les métaphores et il en est une qui a fait florès : « le sein plein de... ». Plein de quoi ? Ce n'est pas le lait qui est invoqué ici, mais les impressions (féminité, charme, tendresse) éprouvées par l'observateur. L'énumération de ces sentiments, qui pourrait être longue, confirme que les qualités esthétiques et plastiques d'un sein ne sauraient ni le résumer, ni expliquer son attrait. Pas davantage son anatomie !

Une glande plaquée sur le muscle grand pectoral et dépourvue elle-même de muscle sustenteur, condamnée par conséquent à l'affaissement progressif. Une glande banale, faite d'îlots cellulaires sécrétant le lait et des canaux évacuateurs confluent du mamelon. Originalité ? Un petit muscle aréolaire, dont la constriction fait l'érection du téton. Frida Khalo, l'une des artistes les plus anatomiquement expressionnistes, a parfaitement figuré le sein droit de sa nourrice qu'elle tétait, tandis que le sein gauche en coupe histologique que tête l'adulte, ramène à la réalité d'une glande mammaire.

Voilà introduit le mystère du sein qui sera le fil rouge de cette réflexion, car *mammaire*, s'entend aussi comme « ma-mère » qui donnait sa douce mamelle et procurait avec son lait, première nourriture, les premiers émois sensoriels. Cette mère qui me serrait contre son corps et son ventre dans lequel j'étais si bien, dont je conserve la nostalgie, au point de regretter parfois d'en être sorti.

« Le premier objet dont tu acquis la science, écrit Paul Valéry dans ses *Cahiers*, ne fut-ce pas un sein ? Ta bouche et tes mains se sont appliquées à ce tendre et ferme sein, source et asile, où de quoi boire et dormir attend le jeune humain. C'est là sa première oasis, sa première fête, sa première volupté.

La tendresse, plus tard, n'est peut-être qu'un souvenir de l'état d'avoir été si faible et d'avoir été traité avec des égards extraordinaires à cause de cette faiblesse. Sa faiblesse fait la puissance exigeante du nouveau-né. »

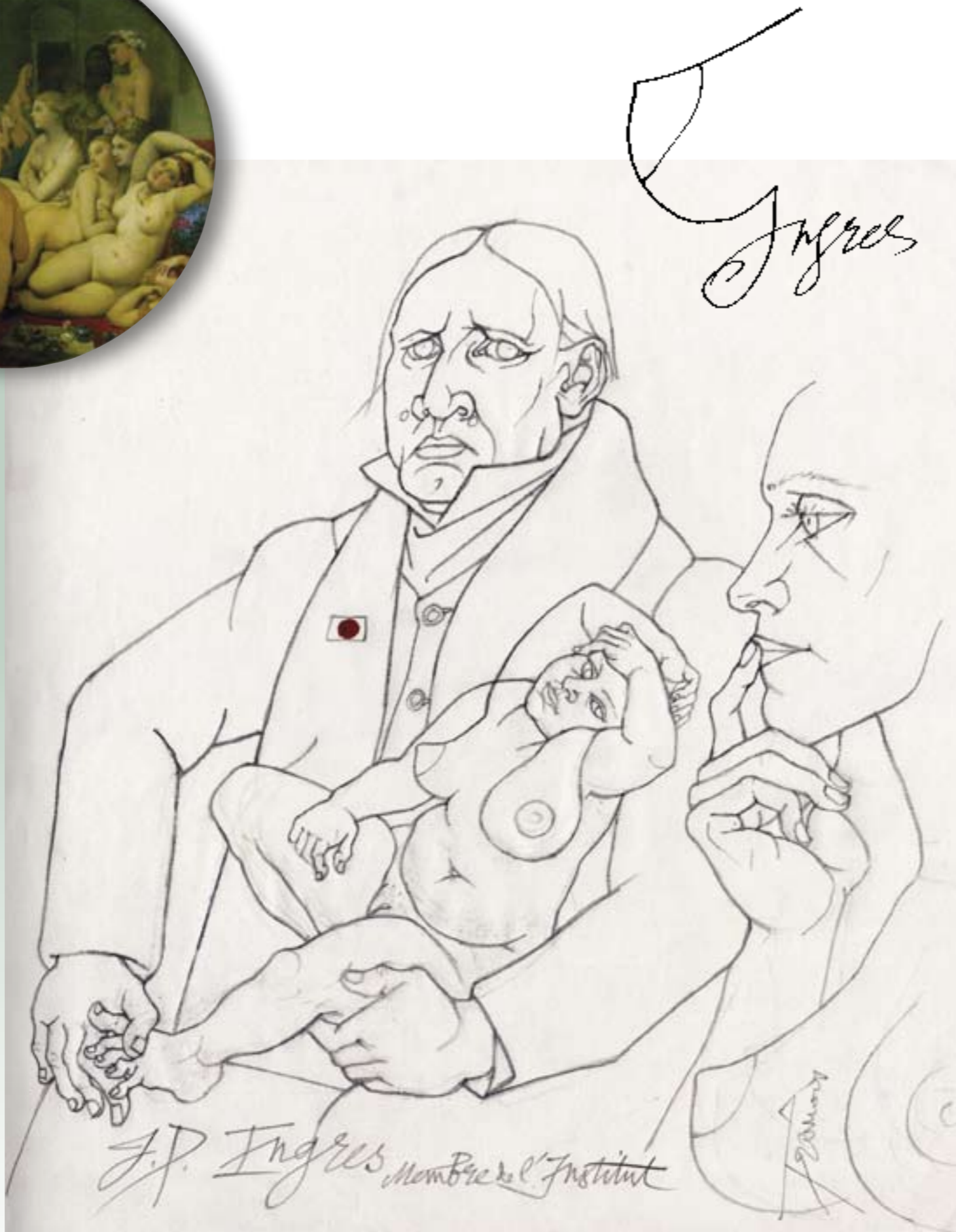
SEIN SEDUCTEUR, SEIN DU DESIR, SEIN EROTIQUE

Dans ce chapitre du sein séducteur prennent place les déesses, les figures mythiques, les mortelles aimées des Dieux, les femmes célèbres, les modèles des peintres, Vénus et ses déclinaisons, en Flore.

Aphrodite de Cnide (page 8)

Ce type de sculpture définit et fixe les canons de la beauté parfaite qui prévaudront jusqu'au XIX^e siècle. Modèle absolu pour le monde antique, il renaît à la Renaissance, et connaît aux XVII^e et XVIII^e siècles un regain où la figure de Vénus est représentée sous les traits d'un célèbre modèle, comme Madame de Pompadour ou encore Caroline Murat pour Canova au début du XIX^e siècle. L'*Aphrodite de Cnide* représente l'idéal de la beauté grecque symbole du classicisme dont l'héritage a traversé les siècles. Avec une nouvelle morphologie, que définissent des hanches généreuses et des seins petits, dessinés par une ligne souple, elle se veut légèrement indolente en conférant au modèle une attitude songeuse. Cette plastique ouvre une ère nouvelle à un langage dont les sculpteurs se sont faits les interprètes fervents. La nudité intégrale de cette Aphrodite, dont l'invention revient à Praxitèle, est l'ultime étape d'un déshabillage dont la *Vénus d'Arles* fait la transition.

Copie romaine datant du I^{er} siècle av. J.C., elle est la réplique d'une œuvre de Praxitèle réalisée vers 360 av. J.C. Il s'agit certainement de la déesse Aphrodite. Mesurant 1m94, donc plus grande que nature, elle privilégie la frontalité et définit un classicisme caractéristique de la sculpture grecque par le modelé lisse du buste, celui-ci contrastant avec les plis cassés du drapé qui a glissé sur les hanches. Dans cette représentation quasi asexuée d'une beauté désincarnée, sereine, intemporelle, la présence des seins a valeur d'identité féminine et symbolique par le rappel qu'Aphrodite est la déesse de l'Amour. Nue jusqu'à la ceinture, la *Vénus d'Arles* est du type *Vénus Victrix* ou *Niképhoros* et constitue un groupe auquel se rattachent la *Vénus de Milo* (Louvre) la *Vénus de Capoue* (Naples) et encore l'*Aphrodite tordant sa chevelure* (Vatican). Découverte en 1651 lors de la fouille des vestiges romains consécutifs au désenclavement du Théâtre antique d'Arles, la *Vénus d'Arles* fut alors confiée au sculpteur François Girardon, à la demande du roi Louis XIV auquel la statue avait été offerte en 1683, pour être placée dans la galerie des glaces à Versailles. Outre les bras qu'il rajoute, Girardon reprendra également le buste. La *Vénus d'Arles* symbolise une variante de cet idéal de beauté, émergeant de sa gangue de plis, une image qui fut reprise par Botticelli avec sa *Naissance de Vénus*.



En haut : Ingres, *Le Bain turc*, 1859-1863, Musée du Louvre. Photo Erich Lessing. Ci-dessus : Trémois, *Hommage à J.D. Ingres*, 2009.

• Cette nostalgie du sein maternel ne s'atténue nullement dans le cours de la vie mais au contraire s'accroît, car la soif du sein est intarissable, et aucun sein de chair ne l'éteint. Car torse, poitrine, sein, gros plans de mamelon ou téton, voilà des mots et des figures physiques (la photographie les abonde) ou mentales (objets partiels) toujours réductrices d'une réalité complexe : une femme.

Le mystère du sein devient donc plus opaque, lorsqu'on l'étend au mystère, plus insondable encore, de la femme. Raison supplémentaire de consulter l'expert le plus pertinent sur le thème du sein, qui est évidemment l'écrivain espagnol, ami de Valéry Larbaud, Ramon Gomez de la Serna, aussi talentueux que drôle.

Son livre, *Seins*, est le véritable « Manuel des seins », dont les trois cent pages déclinent une longue litanie des seins.

« Il y a, écrit Gomez de la Serna, des seins pleins de calme. Il y a des seins pleins de douleur. Il y a des seins pleins de passion. Il y a des seins pleins de divorce. Il y a des seins pleins de calamités. Il y a des seins pleins de poison. Il y a des seins pleins d'énervement. Il y a des seins pleins de larmes. Il y a des seins pleins de nuit. Il y a des seins pleins de surprises. Il y a des seins pleins de charité. Il y a des seins pleins d'adultère. Il y a des seins pleins d'or amassé. Il y a des seins pleins d'hypocrisie. Il y a des seins pleins de compote maison. Il y a des seins pleins de pédanterie. Il y a des seins pleins de plombs de chasse. Il y a des seins pleins de petites médailles de la Vierge. Il y a des seins pleins de menue monnaie. Il y a des seins pleins de noirceur sous leur surface blanche. Il y a des seins pleins d'air comme des ballons ».

De la Serna remarque que la métaphore du « sein plein de » témoigne du fantasme masculin qui porterait à ouvrir ce sein, pour y déceler la raison de son mystérieux attrait. Ambition présomptueuse ! Son contenu, c'est le secret d'une femme. Ce sein, ce ventre ou cet utérus renvoient toujours à « la féminine boîte de Pandore qui renferme tout le mal et le malheur du monde » (Benito Pelegrin). Découragé au terme de sa revue de détail des seins, Gomez de la Serna conclut qu'en fin de compte et de quelque façon qu'on s'y prenne pour l'aborder ou le toucher, le sein demeure insaisissable. Sa quadrature et son énigme demeurent irrésolues.

Il est impossible d'évoquer les figures de seins, sans considérer celles de Jean-Auguste Dominique Ingres. En 1862, âgé de 83 ans, il peint, pour le diplomate ottoman Khâilil-Bey (qui posséda aussi *L'origine du monde* de Courbet), *Le Bain turc*. En fait de bain, Ingres n'a représenté que l'angle d'un petit bassin à peine visible, mais qui justifie une assemblée de femmes nues, représentées dans un abandon lascif plus qu'érotique, réunies par une sensualité brûlante des corps, exaltées par toilette et musique.

Notre confrère Pierre-Yves Trémois, sollicité pour contribuer à ce numéro de *La Lettre*, a répondu par un magnifique hommage au Maître et prédécesseur dans l'Académie, mais il s'y est figuré en observateur perplexe du mystère du sein (à gauche). Ingres a évidemment voulu satisfaire l'attente de son commanditaire Khâilil-Bey qui, interdit du compartiment femmes du hammam, l'avait sûrement fantasmé et le peintre a imaginé pour lui ce qu'il ne pouvait voir.

☛ Au XX^e siècle, le sculpteur Aristide Maillol reprend ce canon classique avec ses séries de femmes nues à la beauté triomphante (à droite). Un retour à la forme pure dont l'attrait se généralise avec Bourdelle et Brancusi dont les premières œuvres s'inspirent de la manière rodinienne. Point nodal dans l'étude scrupuleuse du corps humain et plus précisément du torse et des seins, ce retour à la plastique pure est aussi au centre de la réaction anti-rodinienne. Maillol le démontre avec une appétence pour la ligne décorative, comme avec ce *Nu*.

Cette prédilection pour la forme originelle participe de la valeur émotionnelle et spirituelle de l'art dans une intemporalité qui rejoint celle de la grande sculpture grecque classique. L'instigateur de cette énergie plastique qui insuffle une sensualité dont les signes passent par la rondeur des seins, le renflement des hanches, est Renoir. *Etude, Torse, effet de soleil* (vers 1875-76), au Musée d'Orsay, auquel répond sa sculpture *Venus Victrix (Vénus victorieuse)*, bronze, en collaboration avec Richard Guino (1916), Petit-Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Cette beauté sensuelle est l'apanage du *Portrait présumé de Gabrielle d'Estrées et de sa sœur la Duchesse de Villars*. (pages 6-7)

Anonyme donné à l'École de Fontainebleau. La sensualité des corps des deux modèles accentue le caractère intime de la scène dans laquelle notre époque crut voir une scène ambiguë, qui ne l'est nullement, mais indéniablement à l'origine du grand succès du tableau auprès du public. Peinture emblématique mettant en valeur la plastique des seins, dont la scène a été de nombreuses fois reprises par des photographes (Michel Sanders, publicité Saint-Laurent) comme elle été réinterprétée par des peintres contemporains (Jacquet). Pour revenir à l'historique du tableau, si le bain double, fréquent à l'époque de la Renaissance, n'avait rien de scandaleux, il permet ici de mettre en scène les deux protagonistes en faisant allusion à la future naissance du bâtard d'Henri IV, par le geste précieux, certes autant qu'étrange, de la duchesse de Villars qui pince le téton de sa sœur, Gabrielle d'Estrées. Celle-ci présente solennellement l'anneau qu'elle tient entre le pouce et l'index de la main gauche en gage de la promesse de mariage que lui a faite le roi. Avec ce double portrait, nous avons une simultanéité d'interprétations pour des seins à la fois symboles de sensualité et d'érotisme, allégoriques par ce renvoi à la future maternité, qui dans la version du Château de Fontainebleau est appuyée par la présence de la nourrice allaitant le nouveau-né à l'arrière-plan. Ici le sein est célébré dans sa fonction génitrice et renvoie aux mères allaitant et bien sûr à toute l'iconographie religieuse, celle de la Vierge allaitant.

Beauté du sein : incarnation de la féminité
Agnès Sorel, Philippe Comarais, milieu XIX^e.
D'après Jean Fouquet, Musée de Versailles.

La sensualité dégagée par le sein trouve son aboutissement avec Ingres : *Le bain turc* (page 10), Musée du Louvre. Peint par un jeune homme de quatre-vingts ans. Ce thème des femmes turques et du harem qui hanta Ingres toute sa vie pourrait être sous-titré : le sein dans tous ses états. Ce n'est pas ici le propos de reprendre la genèse du tableau, mais rappelons seulement que plusieurs tableaux de femmes nues sont à mettre en relation avec *Le bain turc*, et dont des modèles posaient pour le maître dans l'attitude de figures ☛



En haut : Lucien Clergue, *Nu de la mer, Camargue*, 1956.

A gauche : Aristide Maillol, *L'Action enchaînée*, 1905, bronze, 215 x 97 x 90 cm. Photo Adagp Paris 2009.

Ci-dessus : Christian Slater et Valentina Vargas dans le film *Le Nom de la Rose* (1986) de Jean-Jacques Annaud, adaptation du roman éponyme d'Umberto Eco.



☛ L'érotisme d'Ingres au soir de sa vie, et sa talentueuse mise en scène de femmes nues, ont probablement satisfait l'érotisme du mécène ; mais la toile a-t-elle contribué à éclairer leur approche mutuelle du mystère du sein et de la femme ? Conjectures...

Passons ensuite à une scène du film réalisé par un autre confrère académicien, Jean-Jacques Annaud : *Le Nom de la Rose* (à gauche). « Le jeune novice est entraîné par Sean Connery dans un monastère où s'enchaînent les crimes les plus épouvantables, écrit Jean-Jacques Annaud. La rencontre fortuite avec une paysanne qui offre ses seins nus à la contemplation du jeune moine, et le tourbillon charnel qui en découle, assurent dans le film un rôle de contrepoint symbolique. Les pointes durcies de désir de la jeune femme invitent aux pulsions de l'instinct fondateur, à la joie de l'élan charnel, à la lumière de la vie au cœur des ténèbres d'une abbaye entraînée vers la mort ».

Encore une figure de sein « académique » qui séduit et boucle en quelque sorte la boucle puisqu'elle ramène aux origines. C'est une photographie de Lucien Clergue (en haut) illustrant un poème d'Eluard : *Corps mémorable*. Un magnifique sein, érectile et frissonnant, émergé d'une vague, qui est évidemment celui d'Aphrodite comme le confirme son étymologie. Il est marqué du triple stigmate de la mer-mère, fécondée par le sang d'Ouranos et de la passion amoureuse. Mais qu'on invoque ici Ashtart, l'égyptienne Hathor ou la fille de Zeus et de Diane, revoilà le mystère premier du sein et de la femme : aux origines du monde, à partir d'une algue marine, une femme s'est édifée en complexité croissante et se sont élaborés des seins. Mais le sein destiné à nourrir la vie et par conséquent à pérenniser l'espèce, d'où tient-il sa vie propre ?



gravées auxquelles il donnait ensuite une liberté allant jusqu'à la distorsion. La multiplication des fragments de corps, courants chez Ingres, renforce l'ambiguïté de voir dans le peintre un adepte du fétichisme et du voyeurisme que Baudelaire avait résumé dès 1846 comme un « libertinage sérieux ». De fait c'est un peu à la façon d'une caméra qu'Ingres promène son regard sur le corps de la femme. Les seins y occupent une place de choix. Il n'est que de voir les dessins, esquisses, études préparatoires à l'huile (nombre d'entre eux sont conservés dans le musée de sa ville natale, Montauban, qui a d'ailleurs récemment présenté une exposition autour de ses *corps en morceaux*). Ingres morcelle et manipule le corps féminin, s'en repaît pourrait-on dire. Il ampute et surenchérit : Etude pour *Le bain turc*, *Femme aux trois bras* (1852-59) est une figure lascive dont la lourdeur des seins préfigure ceux, démultipliés, dans le tableau en gestation. Au cœur de cette déclinaison où la surenchère érotique est en jeu, sa *Vénus Anadyomène* (1848), et *La Source* qui lui succède (1855-56), mettent en place un processus de simultanéité thématique, avec *Roger et Angélique* (Etude d'*Angélique*, Louvre), et d'interrogation formelle en multipliant les recherches anatomiques. Chez Ingres, l'idéal dont le modèle est emprunté à l'Antiquité, revu par Jean Goujon avec des corps de femmes au galbe parfait, où la sensualité est distancée par une nudité glacée, convoque un érotisme bien en accord avec la poétique du peintre, dont la ligne oscille entre suavité et retenue. Mais ses dons de coloriste, et la lumière achèvent de pervertir l'innocence et le beau idéal, ce qui n'empêche pas Théophile Gautier d'écrire « le sein petit, à peine éclos, teinté à sa pointe d'une faible lueur rose, n'éveille pas plus de désir qu'un bouton de rose (*La Source*, nouveau tableau de M. Ingres in *L'Artiste*, 1^{er} février 1857) ». L'inventaire anatomique d'Ingres trahit l'ivresse d'une féminité affolante dont l'apothéose éclate dans *Le bain turc*. Extase de la chair qui s'offre sans retenue. La description franche et réelle du nu se livre à partir d'un registre où le fantasme de l'Orient permet des déviations thématiques, comme celles du harem et des marchés d'esclaves, mais aussi une appétence sexuelle, habilement dissimulée sous un graphisme élastique et souple, sinueux, sphérique comme le sein. Une métaphore qui est poussée jusqu'au format circulaire de la toile, adopté par Ingres qui transforme le carré initial en un tondo. Symbole d'une vision interdite qui passerait par la lunette d'une longue-vue, violation d'une intimité qui réunit, dans la moiteur d'une étuve, des femmes offertes aux plaisirs saphiques, enlacées, dans l'attente, le corps lourd et pesant d'une chair qui se livre sans pudeur. Vierge ou nymphe, déesse, odalisque, elles se livrent aux intrus que nous sommes. La peinture lève l'interdit.

Cette ligne opulente qui souligne le galbe du sein, l'enrobe pour mieux en célébrer la rondeur, est celle des divinités indoues.

Divinité à l'arbre (salabhanjika), Apsara, Inde X^e, XI^e siècles, Musée Guimet, Paris. Sanctuaires de Sanchi.

Nourricier...

En figurant des seins *allaitant*, des artistes ont abordé le deuxième sein, celui de la fonction, celui qui alimente le fruit du désir qu'il a suscité.

Ces artistes, désireux de soumettre à la loi morale la légitimité de leurs seins dénudés, ont beaucoup recouru aux Vierge Marie allaitantes. Des seins gonflés du lait destiné au Fils de Dieu incarné sont évidemment au-dessus de tout soupçon érotique. Mais l'alibi de la virginité mariale ouvre également la liberté à toutes sensualités.

Gomez de la Serna porte un regard sévère - excessivement bien sûr - sur « Les seins de l'Art ». C'est à peine s'il leur concède d'exister ! Les matérialiser par la peinture leur enlève, écrit-il, toute vérité, jusqu'au point de les rendre factices. Citation : « Les seins des femmes de Botticelli sont des seins qui semblent leur faire envie à elles-mêmes. Les seins que peint Cranach sont des seins de femmes gothiques, idiotes et provocantes. Les seins vêtus de l'Art sont souvent des seins plus enchanteurs que les seins nus. Ainsi, les seins de Léonard dans leurs robes au décolleté rond.

Les seins les plus vrais de l'Art sont ceux de Tintoret lorsqu'il peint sa maîtresse, le sein nu, ou qu'il place une petite feuille verte de mûrier entre son corsage et le sein pour lui donner plus de relief ou de fraîcheur. Tintoret ne voulait pas perdre de temps à contempler sa maîtresse complètement habillée dans les poses de ses nombreux portraits et, pour ne pas perdre le plaisir des yeux, il lui découvrait un sein, un sein

opulent de femme, au nu rustique et exubérant, et il le mettait au frais, de sorte qu'il resta à l'air et au frais pour l'éternité.

« Contemplez cet échantillon de ma maîtresse, semble-t-il dire, c'est le type de femme dont on voit qu'elle n'a qu'un rôle à jouer : s'offrir ». Le sein le plus naturel de l'Art est celui de la maîtresse de Tintoret qui, dans les salles du musée du Prado, montre son sein ambré, bien culotté par les vernis à l'odeur forte et l'insistance des pinceaux. Sous le soleil de Madrid, au cours des ans, ce sein a mûri et embelli, a su conserver cet optimisme des matins, d'une belle indépendance, aussi indifférent à la mort du roi qu'à celle d'un critique d'art. Le musée ouvre tous les matins avec l'optimisme de l'Art. Ah ! L'optimisme que cela m'a rendu les jours où je croyais pourtant mourir ! ... « Mais le musée ouvrira aujourd'hui ses volets métalliques à la lumière sereine et détachée de tous les musées ! » me disais-je ces jours-là pour m'apaiser, prêt à mourir avec résignation. C'est toute cette lumière tiède et sucrée qui donne sa plénitude au sein de la maîtresse de Tintoret, sein semblable au fruit frais débordant de la coupe qui trône sur le buffet familial.

Magnifique sein que celui de *La Vanité* de Véronèse !

Les seins de Rubens sont des seins faux, sans prestance, et semblent secs malgré leur opulence. Ce sont des seins d'Allemagne mollasse, trop blanche, désossée et sans cartilages. Chez ces femmes de Rubens, il n'y a de réussi que le geste, tel celui de la femme aux bras croisés qui semble soutenir ses seins du petit trône royal ainsi formé.

A gauche : Charles Mellin (vers 1600-1649), La Charité romaine, Musée du Louvre. (C) RMN / Franck Raux

Ci-dessous : Andrea di Bartolo, dit Solario, La Vierge au coussin vert, 1507-1510, Musée du Louvre. Photo A. Dequier - M. Bard



Les seins de Titien sont comme des ananas nature, avec cet ambre de l'ananas que l'on vient d'éplucher, sans son marque de sauvage en costume de cérémonie.

Les seins de Goya sont des seins discrets et élégants. Toute femme élégante peut prétendre avoir des seins à la Goya, bien dressés, avec une grande vallée au milieu. Des seins que continuent à habiller Worth et Paquin.

Les seins de Vélasquez sont durs et un peu grossiers. Ceux de Watteau, des petites poires de la Saint-Jean. Ceux du Greco, des languettes, des triangles tombés, des seins percés à coups de couteau. Ceux de Teniers, comme des citrouilles roses !!! »

De la Serna exagère évidemment. Et s'il conclut que les seins de l'Art « n'en peuvent plus de sottise, que la peinture ne leur vaut rien et que la sculpture ne leur vaut rien non plus », ce n'est pas tant leur qualité esthétique qu'il discute, que l'incapacité d'aucun « art imitatif » de servir le sein, parce qu'il ne peut rendre compte de son « vivant ».

Les toiles de vieillards tétant un sein juvénile grâce à l'alibi de la faim rouvrent un droit perdu, celui, infantile, d'accéder au sein. Mais au-delà de la satisfaction momentanée d'un plaisir fantasmagique, ces vieillards ignorent qu'ils ignorent le mystère du sein.

LE SEIN ALLAITANT

Dans l'iconographie chrétienne, la Vierge allaitant l'enfant Jésus est un thème éminemment populaire indissociable de la ferveur du culte marial. Les peintres appartenant aux écoles nordique, italienne, française, espagnole représentent la Vierge tantôt comme une mère allaitant son nouveau-né, ou bien reine du ciel, elle est vêtue somptueusement comme une grande dame. *La vierge au coussin vert* (page 15), Andrea Solario, XV^e, XVI^e siècles, Louvre.

LE SEIN ALLEGORIQUE

La société a vite pointé l'ambiguïté inhérente à l'allaitement et la relation trouble qui s'ensuivait si cette fonction était prolongée. La frontière, entre nutrition et plaisir, survie et érotisme, était fragilisée. Le thème de *La Charité* se situe à cette intersection. Rappelons la légende antique de *Cimon et Péra* rapportée par Pline l'Ancien, et qui sera reprise sous des formes diverses suivant les civilisations, comme en témoignent les nombreuses interprétations faites par les peintres et les sculpteurs. Cimon, un vieil homme, avait été condamné à mourir de faim dans sa prison. Par compassion, le geôlier permit à sa fille, Péra, de venir le visiter. Au grand étonnement du gardien, le vieillard au lieu de dépérir, mieux, se portait bien. Sa fille le nourrissait de son lait. Mis devant cet acte d'amour filial et de dévouement allant jusqu'à prendre les risques extrêmes de punition, les juges accordèrent la grâce au vieillard. A l'emplacement de la prison fut construit un temple consacré à l'amour filial devant lequel fut dressée une colonne, la colonne de lait au pied de laquelle étaient exposés les enfants trouvés. Cette histoire inspira les peintres aux XVII^e XVIII^e siècles, dont les tableaux étaient titrés *Charité Romaine* (page 15), *Piété Filiale*. La transgression s'efface devant l'acte de miséricorde et sanctifié par l'amour. Parmi les peintures illustrant ce thème figurent celles, éloquentes, de Rubens, Le Brun, Vouet, Caravage, Lagrenée, Melin, Fabre *La Charité romaine*, Simon Vouet, Louvre

LE SEIN SYMBOLE DE VIE

Le lait féminin est le nectar des dieux, à l'instar des pommes des Hespérides, celles de l'éternelle jeunesse. Faut-il rappeler quelques légendes ou vérités ? Las Casas, compagnon de Christophe Colomb, dut sa survie au lait d'une Indienne. Le duc d'Albe, âgé et malade, avait deux nourrices dont il suçait le lait, matin et soir. Il y a encore ces seigneurs féodaux chinois qui achetaient du lait de femme pour s'en fortifier. ☛

Ci dessous : Eugène Delacroix, *La Liberté guidant le peuple*, 1831. Photo DR
En bas : Pierre Carron, *Les Trois nourrices*, 2006, fresques réalisées pour la Maison des Trois nourrices, à Narbonne (11).
Photo Gilles Deschamps



Symbolique et allégorique...

Le fait que tout sein renferme son propre mystère ouvre évidemment à l'artiste un vaste champ de liberté, celle de le figurer en toutes sortes de symboles.

Du sein nourricier, notre confrère Pierre Carron nous fait passer au sein Symbole avec ses *Trois nourrices narbonnaises* ! Il nous rappelle que c'est Junon qui, tirée du sommeil où elle a été plongée et écartant Hercule de son sein, laisse quelques gouttes de son lait se répandre dans le ciel. Elles y diffusent, s'y multiplient, s'y métamorphosent en une myriade d'étoiles, colossale nébuleuse de la « Voie Lactée », qui scelle dans le ciel l'alliance entre mythe et réalités physiques.

« Cette lactation en cascade d'Hercule au ciel lui-même devait m'atteindre à mon tour, écrit Pierre Carron, lorsque j'entrepris l'ornementation d'une des pièces (sol, fenêtres, frises) d'une maison Renaissance de Narbonne dite « La maison des Trois Nourrices », qui doit son appellation à la présence de trois grandes cariatides aux seins nus ornant l'une des façades. Au pied du mur, je pris le thème au pied de la lettre, en l'élargissant à la progéniture qui en découle. Après de nombreux tâtonnements elles m'apparurent sous la forme d'une fontaine, où les seins des trois nourrices déversent leurs jets lactés dans le bleu du fond, dans le bleu du ciel ou le bleu de la mer. L'alliance céleste s'établit ainsi entre le fruit de l'imaginaire et l'objectivité de la pratique astronomique. Entre le lait issu du sein de la déesse, élixir d'immortalité d'un demi « dieu » et immense amas stellaire gravitant au sein d'un espace à la mesure de la démesure du mythe lui-même. Entre les insondables profondeurs du ciel, où s'inscrit la notion abstraite d'infini, et l'inaccessible du désir humain dont témoignent les mythes d'Icare ou de Babel ».

Des approches qui se sur-impriment, comme la lumière du jour nous cache le ciel, que révèle l'obscurité de la nuit.

Pierre Carron a repris là le thème allégorique d'illustres prédécesseurs, tel Tintoret qui fait jaillir la voie lactée du sein de Junon, ou tels Rubens et Antoine Caron, dont les seins éjectent de la vie sous forme de fontaines d'eau.



“ Les jets lactés se déversent-ils dans le bleu du fond, le bleu du ciel ou celui de la mer ?

Pierre Carron

Les seins de Charité mettent en scène des nourrices allaitant des affamés. Chez Mantegna (*Minerve chassant les vices du jardin de la vertu*), la source de vie devient sève végétale pour faire jaillir des seins de Daphné des rameaux de laurier. ☛

Ci dessous : Honoré Daumier, La République, esquisse, 1848, Paris, musée d'Orsay . © RMN (Musée d'Orsay) / Hervé Lewandowski.

A droite : Francisco de Zurbarán, Sainte Agathe, 1630-1633, Musée Fabre, Montpellier Agglomération. Photo Frédéric Jaulmes.

En bas : Gustave Courbet, La femme à la vague, 1868, The Metropolitan Museum of Art, New York. Photo The Metropolitan Museum of Art.

☛ Dans l'Égypte ancienne, la déesse Isis est souvent représentée allaitant son fils Horus, adulte. C'est Hercule, nourri par Junon. Que penser du fronton de l'ancienne prison communale de Gand, en Belgique, orné d'une sculpture dénommée le *Mammeloker*, le *suçoteur de sein*, qui représente un vieillard allaité par une jeune fille, bien dans la suite de l'histoire de Cimon et Péra. Enfin, comment ne pas évoquer le passage des *Natchez* [Delacroix donne une interprétation pour l'épisode de la femme allaitant l'enfant] dans lequel Chateaubriand évoque l'usage d'épancher le lait maternel sur la sépulture d'un enfant mort ? Ici le symbole se déplace et rejoint celui de la résurrection.

Autre exemple du sein allaitant allégorique : *La République*, Honoré Daumier, 1848 Esquisse, Musée d'Orsay, donation Moreau-Nélaton (ci-contre). « Une forte femme assise et deux enfants suspendus à sa mamelle ; à ses pieds, deux enfants lisent. L'idée est très nette. « La République nourrit ses enfants et les instruit ». Ce jour-là, j'ai crié vive la République, car la République avait fait un grand peintre. Ce peintre c'est Daumier ». Voilà ce qu'écrivit Champfleury qui place Daumier, jusqu'alors connu par ses « petits dessins sur bois », à la suite de Delacroix, d'Ingres et de Corot. Ce premier tableau de Daumier a été suscité par l'appel fait aux artistes, et divulgué par voie de presse, d'un « concours pour la composition de la figure symbolique de la République française », décision prise par Ledru-Rollin, ministre de l'Intérieur en charge des Beaux-Arts. Cette image devait remplacer celle du roi. Dans le programme, seule l'exigence d'une unique figure était requise. Daumier renouvelle une iconographie, encore balbutiante de la *République*, qu'il transfigure tout en l'inscrivant dans une longue tradition. Une composition triangulaire formée par la République et les enfants dont le modèle est donné par *La Charité* d'Andréa del Sarto (1518 Louvre), reprise par Rubens (*La Félicité de la Régence*, dont l'altière attitude préfigure celle de la République souveraine, 1621-25 Louvre), Millet. Daumier relègue le religieux. Sa composition trinitaire est dévolue à une charité laïque. Sa République est du côté du devoir et tournée vers l'avenir. Ici la figure de la République est associée à la mère des compagnons du devoir. Education et protection sont sous-entendues dans cette figure peinte par un républicain fervent et convaincu qui fait le lien entre Delacroix, Courbet et Manet.



☛ Le fait que tout sein renferme son propre mystère ouvre évidemment à l'artiste un vaste champ de liberté, celle de le figurer en toutes sortes de *symboles*.

Les seins de Saintes violentés pour avoir refusé le viol de leur virginité, constituent des arguments probants de sainteté. L'une des figures célèbres de ces vierges est la *Sainte Agathe* de Zurbarán (ci-contre), portant sur un plateau les seins de son martyre. Pourquoi Paul Valéry l'a-t-il rebaptisée en *Sainte Alexandrine*, on ne sait, mais « cette figure délicieuse de Zurbarán me ravissait », a-t-il écrit après sa visite du musée Fabre de Montpellier (1891). Et il en fait un commentaire charmant :

« Quel sommeil n'accorde à nos ténèbres intimes de telles apparitions ?

Une rose ! C'est la première lueur parue sur l'ombre adorable.

Elle se figure doucement en cette martyre silencieuse, penchée.

Puis un vif manteau fuit par derrière – l'étoffe baigne dans l'obscurité pour laisser très beau le geste idéal.

Car, issues des folles manches citrines, les mains pieuses conservent le plat d'argent où pâlisent les seins coupés par le bourreau – les seins inutiles qui se fanent.

Et regarde la courbe de ce corps que les robes allongent, des minces cheveux noirs à la pointe délicieuse du pied, il désigne mollement l'absence de tous fruits à la poitrine.

Mais la joie du supplice est dans ce commencement de la pureté : perdre les plus dangereux ornements de l'incarnation – les seins, les doux seins, faits à l'image de la terre ».

Si ce n'était le talent de Zurbarán, le merveilleux visage de la Sainte et la splendeur de son manteau rose, ces moitiés de pamplemousses tremblotantes posés sur un plateau pourraient paraître grotesques. Que conservent-ils encore, ces seins, de leur splendeur passée ? Mais le temps de Zurbarán ne portait pas à figurer une poitrine de femme amputée, comme le feraient volontiers certains artistes contemporains. Il n'avait donc pas d'autre solution que de présenter les pièces à conviction de la Sainteté.

LE SEIN SYMBOLIQUE

La Liberté guidant le peuple, Delacroix, 28 juillet 1830, Salon de 1831, Louvre (page 16). Avec *Les Massacres de Scio* (1824) ce tableau fait allusion à un événement contemporain : les Trois Glorieuses journées de juillet au cours desquelles le peuple français, contestant les ordonnances qui violaient la légalité, renversa Charles X. Composition historique et épique à l'instar de Gros et de Géricault, mais ici visionnaire, où au réalisme transfiguré se juxtapose une épopée. Dominant un monceau de cadavres, la beauté monumentale de la Liberté, poitrine nue (symbole de la vérité), brandissant le nouveau drapeau tricolore sur un ciel embué, appelle à l'action. Ici l'allégorie chère aux classiques s'allie au lyrisme des romantiques. La composition dynamique porte la vie, pyramidale une fois encore, elle est nourrie d'une sève, d'une impulsion créatrice bien dans l'idée de la *modernité* de Baudelaire. Sans doute inspirée par la beauté sculpturale de son modèle favori à cette époque, Emilie Robert, *la mia carina Emilia*, *La Liberté* est une figure réelle et symbolique, fortement tendue vers l'avenir avec cette volupté charnelle exprimée par ses seins. L'avenir est en marche. Cette poitrine en dit la gravité et l'action.

La femme à la vague, de Courbet, conservée au Metropolitan de New York (page 18). Pour Courbet, l'alliance de l'onde et de la femme sert une allégorie sensuelle à partir du nu de la femme qui traverse tout son œuvre. Si l'attitude est empruntée au répertoire académique exploité par James Pradier (*Nyssia* 1845 au musée Fabre à Montpellier, où le peintre la vit lorsqu'il était invité par son ami Bruyas) et Auguste Arnaud, de la femme les bras relevés au-dessus de la tête, chez Courbet, la pudeur n'est pas de circonstance. Il s'agit là d'un des nus les plus sensuels de Courbet. La chair blonde et nacré, les tétons délicatement rosés, dont la transparence met à jour les veines bleutées, font subitement basculer l'allégorie dans le désir. Son refus de se soumettre à la convention d'un nu lisse et idéal précède Manet et sa *Blonde aux seins nus* (vers 1878 au Musée d'Orsay).

SEIN DE SAINTE

Sainte Agathe, Zurbaran, Musée de Montpellier (page 19). Devenue la patronne des nourrices, Agathe présente ses seins sur un plateau, symboles du martyre que lui fit subir Quintianus, le préfet romain de Sicile. Ayant entendu parler de sa grande beauté, ce dernier tente de la séduire. Devant la résistance de la jeune vierge, il l'envoie dans une maison pour prostituées où elle conserve miraculeusement sa virginité. Agathe est soumise au supplice. Elle est attachée à une colonne, la tête en bas, un bourreau lui arrache les seins avec une tenaille. ❖

Claude Abeille, *Torse XIII*, pierre de Savonnières.



Intime...

Après avoir scruté autant de seins, avons-nous éclairci davantage le mystère du sein ?

Peut-être l'approcherons-nous finalement au plus près, avec cette sculpture de notre confrère Claude Abeille (ci-contre), qui nous paraît la plus adéquate pour évoquer cette locution selon laquelle une femme éprouve tel sentiment « dans son sein ».

Avec une grande sobriété de moyens et une rare pureté de lignes, Claude Abeille nous fait passer du superficiel au profond, de la vue à la pensée. Il nous présente un tronc féminin, dont le cou sans tête, les épaules protectrices repliées en avant et le dos incliné courbent le torse vers un ventre-centre, sensuel, ponctué d'ombilic.

Les seins de cette femme ? On les dirait *neutres*, ni séducteurs, ni nourriciers, ils se limitent à confirmer, en surplomb le lieu du trésor féminin, où la femme protège son intime et dissimule son mystère, ignoré d'elle-même. Ce lieu où une femme enferme ce qu'elle donnera pleinement dans l'amour. ♦

Références bibliographiques :

Paul Valéry : *Œuvres complètes*, Ed. La Pléiade, tome II, page 1289

Ramon Gomez de la Serna : *Seins*, Ed. Babel, 1992

Michèle Gazier, dernier livre paru : *Un soupçon d'indigo*, Ed. Le Seuil, 2008.

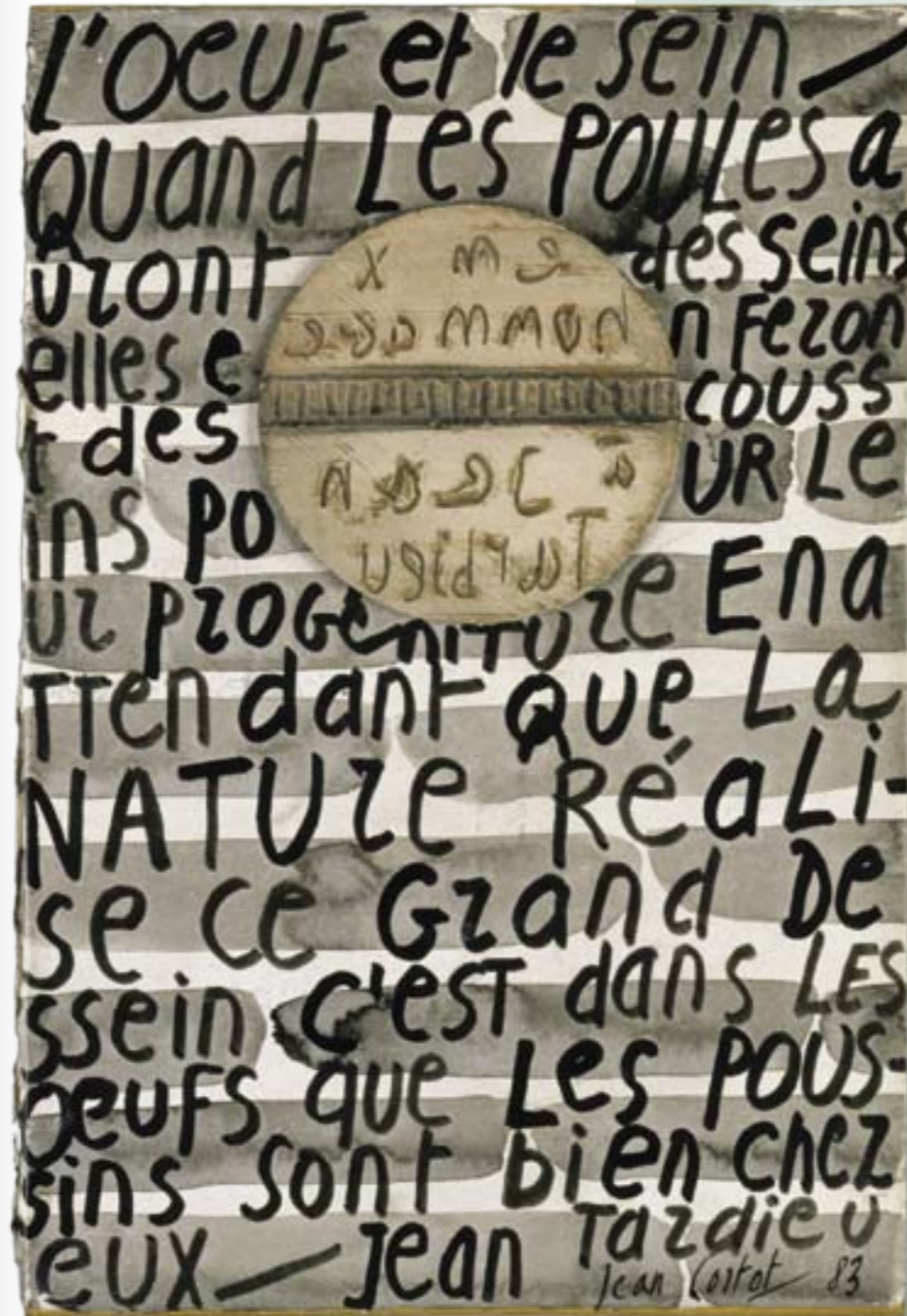
François-Bernard Michel : *Sein*, Ed. du Rocher, 2007



► Dans la nuit, Saint Pierre lui rend visite dans son cachot et la guérit de ses blessures. Agathe est à nouveau persécutée, traînée sur des charbons ardents jusqu'à ce qu'elle expire. Zurbaran a représenté Agathe en jeune fille noble, richement vêtue d'une robe du XVII^e siècle. Elle présente, comme une offrande, ses seins.

LE SEIN, MARQUE DU TEMPS

Les trois âges de la femme, Hans Baldung Grien, Prado. Le sujet mêle le profane et le religieux, l'érotisme et la morbidité, en associant le thème médiéval de la Danse de la mort, chère à Dürer et aux peintres germaniques. Celui de l'Apocalypse avec les Quatre cavaliers, dont la gravure *Le Chevalier, le Diable et la Mort* est une variante. La vie et la mort arbitrent toute vie. Avec un réalisme propre à la Renaissance allemande où l'humanisme se nourrit de l'enseignement platonicien, Grien présente les trois âges du cycle de la vie. Dans la version du Kunsthistorisches Museum de Vienne, les trois âges sont doublement symbolisés. Les jeunes pousses et l'enfant, les fruits et la jeune femme épanouie qui, tout occupée à se regarder dans un miroir (autre allégorie de la beauté passagère et de l'illusion du temps), ne voit pas la Mort qui effraye la vieille femme associée aux écorces desséchées.



A gauche : Hans Baldung-Grien, *Les Trois âges de la femme et la Mort*, vers 1543. Musée du Prado, Madrid. Photo DR.
Ci-dessus : Jean Cortot, 1983, d'après un poème de Jean Tardieu

Petits voyages autour du sein

Par Michèle Gazier, écrivain

Le sein est d'abord maternel et nourricier. Du premier rapport de la tétée avec cette femme qui nous a chassés de ses entrailles, on ne sauve, croit-on, aucun souvenir. En tous cas aucune image, mais sûrement une saveur, un parfum, une chaleur, quelque chose que, faute de langage, on ne peut appeler le bonheur mais dont on garderait, dit-on, sa vie durant, une forme de nostalgie. Le nourrisson s'endort de satisfaction au bord du mamelon tiède et lourd de la mère. A quoi rêve-t-il ? De quoi est faite la matière de ses rêves ? De douceur, de rondeur, de liquide. De ce paradis perdu du ventre maternel...

Toutes les mères qui ont allaité leur enfant se rappellent avec émotion cette union particulière de la tétée qui exclut de ce tête-à-tête - bouche à sein -, toute autre personne. C'est là l'ultime symbiose physique après les neuf mois de gestation. Donner le sein retarde symboliquement le moment de couper le cordon ombilical. Le sein est le dernier lien animal entre la mère et l'enfant. La part sexuelle de ce rapport privilégié est pour la femme une forme de coït inversé. C'est la bouche du nourrisson qui reçoit et le sein durci et turgescent qui donne.

On peut s'interroger sur la symbolique d'un tel acte et la relier aux nostalgies négatives du sein maternel. Je sais des enfants qui, au terme de trop longs mois d'allaitement maternel, ont refusé toute autre nourriture et en particulier des nourritures lactées. Le sein de la mère était-il pour eux irremplaçable ? Ou tellement contraignant que leur liberté passait par une bouche vide, une bouche pour crier, pour parler, pour respirer, enfin ?

Plus mystérieux que le sein maternel, plus troublant que le sein léger ou fleuri de la statuaire ou de la peinture, plus excitant que celui, agressivement volumineux et siliconé des représentations érotiques, plus dérangeant aussi, le sein coupé de l'amazone. Ici il n'est pas question de « couvrir ce sein que (je) ne saurais voir », mais d'en revendiquer l'ablation et donc l'absence pour affirmer la puissance. La femme au sein unique ajuste son arc de guerrière sur sa poitrine plate. C'est ainsi que la mythologie grecque a représenté la femme dangereuse, blonde, guerrière et se passant de la présence des hommes sauf, une fois l'an, pour la reproduction, sauvegarde nécessaire de l'espèce.

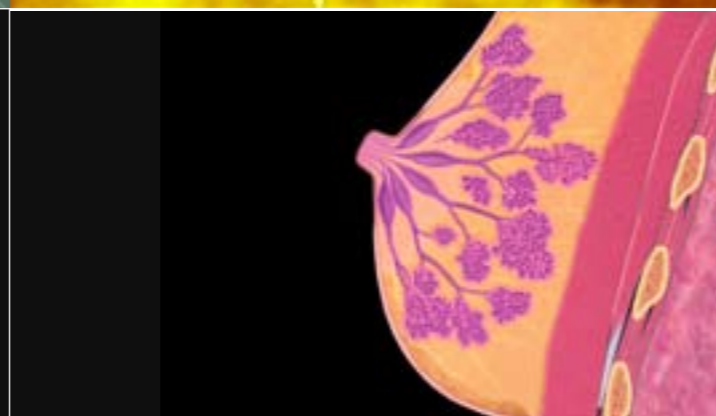
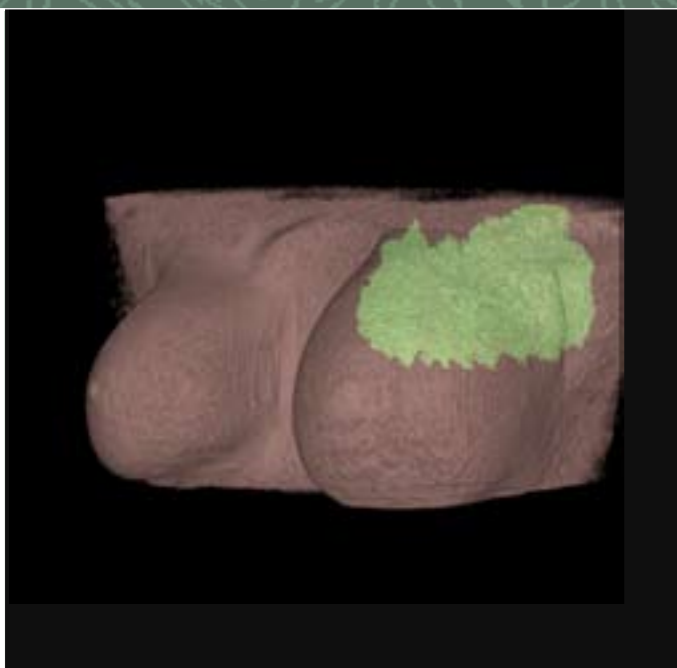
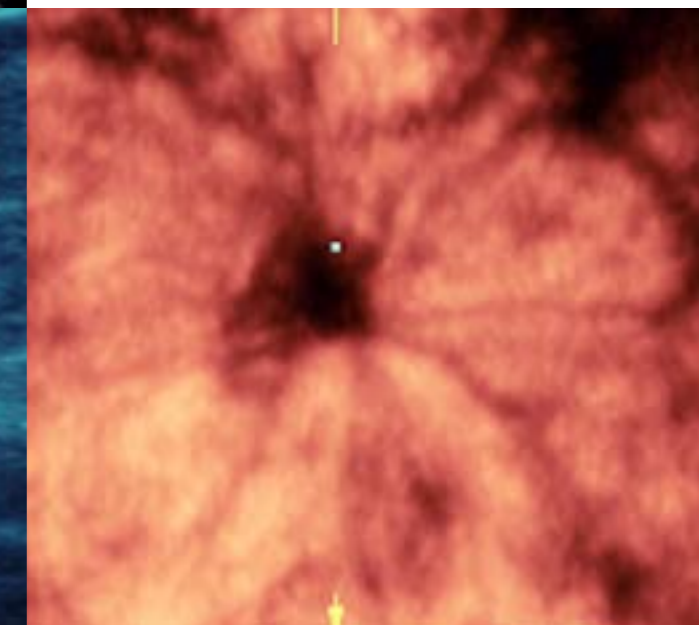
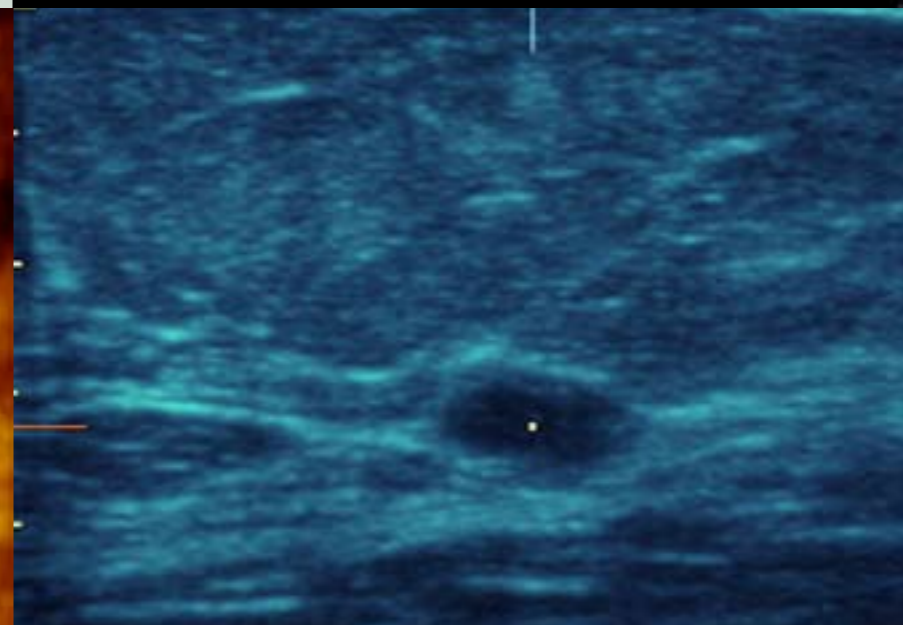
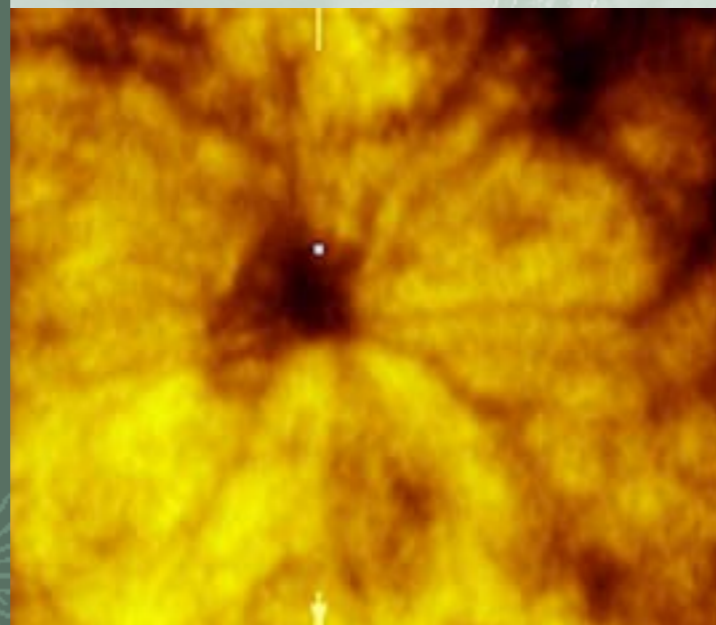
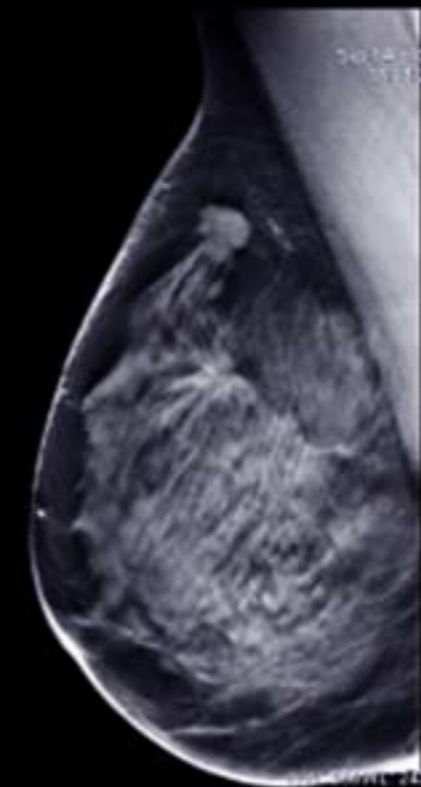
La femme au sein unique a deux profils et donc deux personnalités. D'un côté, elle est le mâle. Poitrine plate, muscles vigoureux, guerrière et indépendante. De l'autre, son sein la désigne femme, séduisante, et séductrice, pouvant enfanter voire allaiter. Les hommes qu'elle se choisit pour perpétuer l'espèce sont les plus beaux, les plus forts. Mais ils sont aussitôt chassés. Aimer une amazone est une fatalité, un malheur. Les guerriers les plus braves dont Achille, Priam, Thésée ou Alexandre ont aimé des amazones qu'ils ont ensuite combattues et vaincues. Les Grecs anciens ne pouvaient pas accepter une société matriarcale ni laisser à ces femmes intraitables une quelconque victoire. Cependant les héros de la Mythologie n'ont pas su ou pu résister à l'attrait de ces femmes duelles qui affirmaient par l'ablation de leur sein droit leur volonté de domination et leur courage au combat.

En choisissant de s'amputer d'une part importante et symbolique de leur féminité, les amazones affirmaient aussi leur liberté. On raconte qu'elles tuaient ou mutilaient les enfants mâles qui leur naissaient. Elles gardaient les petits blessés comme esclaves. Seuls les bébés filles pouvaient entrer dans leur communauté et devenir à leur tour amazones dès la naissance de leurs seins et l'ablation consécutive de l'un d'eux.

Les seins des femmes dans nos sociétés modernes suivent les cours compliqués de la mode. Seins volumineux, décolletés plongeants, blancheur de marbre des coupes grasses et nacrées, petits seins bronzés remodelés par la chirurgie esthétique tout est affaire de regard et d'époque. Les seins des plantureuses femmes de Rubens ne ressemblent pas à ceux, menus, neigeux et coquins, des jeunes filles de Cranach. Les seins de la *Maja* nue de Goya qui coulent légèrement de part et d'autre du buste étroit de la jeune femme expriment à la fois la beauté fragile et le passage du temps qui flétrit les plus belles choses. Sous son bonnet phrygien, la *Liberté* de Delacroix, mère, guerrière et dépoitraillée montre fièrement deux seins valeureux et fermes à qui pourrait la prendre pour une amazone rouge. Et sur nos plages contemporaines, les seins qui ne se dissimulent plus finissent par ne plus se faire remarquer. L'érotisme du montré-caché disparaît au profit d'une certaine liberté puis d'une forme d'indifférence. Aujourd'hui le sein se cache moins qu'il ne s'expose, le corps jeune, sportif et sain affiche sa fermeté et estompe son mystère... Plus de frémissements à l'heure où quelques belles ingénues dégrafent pudiquement leurs corsages. Et l'on pense à ces messieurs du siècle dernier qui rêvaient de voir les jupes des femmes remonter... jusqu'à la cheville. ♦

“ Les médecins sont aujourd’hui amenés à scruter le sein, car sa beauté de surface est souvent contredite par l’altération de sa profondeur. L’échographie, l’IRM parfois, mais surtout la mammographie, examen de dépistage simple et fiable, ont fait naître d’autres images du sein, dont la beauté esthétique ne préjuge pas de la maladie redoutée, qu’il est inutile de nommer ici.

François-Bernard Michel



GE Healthcare, division du groupe General Electric (NYSE : GE), dispose d’une large expertise dans le domaine de l’imagerie médicale et des technologies de l’information, du diagnostic médical, des systèmes de monitoring des patients, de l’amélioration des performances, de la mise au point de nouveaux médicaments. Sa large gamme de services permet aux équipes médicales de diagnostiquer et de traiter de manière plus précoce et plus performante. Son ambition pour l’avenir est de participer à la mise en place d’un nouveau modèle de soins de type « Santé précoce » reposant sur la détection pré-symptomatique des maladies et leur prévention.

Remerciements pour leur précieux mécénat et leur soutien bienveillant :

Société General Electric :
Pascal Labarrère,
Directeur Marketing
G.E. Healthcare,
Hélène Lecanu

Département d’Imagerie
Médicale du Millénaire
Montpellier :
Dr Hamid Bengana,
Dr Maud Filhastre-Michel

Christine Renard pour son
assistance technique

Grand Prix d'Architecture 2009

“LE NOUVEL ETABLISSEMENT HUMAIN, APPLICATION SUR LA VILLE D'ARLES”

Créé en 1975, ce concours qui indique bien la place majeure que l'Académie des Beaux-Arts entend réserver à l'architecture, est ouvert aux étudiants et architectes européens de moins de 35 ans.

Le jury du Grand Prix d'Architecture de l'Académie des Beaux-Arts a désigné, parmi huit finalistes, les trois lauréats du Concours 2009.

Grand Prix d'Architecture 2009 (Prix Charles Abella), d'un montant de 25 000 euros : attribué à Aleksandar Jankovic, 33 ans, Serbe, diplômé de l'Université de Belgrade.

Deuxième Prix (Prix André Arfvidson), d'un montant de 10 000 euros : attribué à Vinciane Albrecht, 29 ans, Française, diplômée de l'École Paris-Malaquais.

Troisième Prix (Prix Paul Arfvidson), d'un montant de 5 000 euros : attribué à Ruifeng Liu, 31 ans, Chinois, diplômé de Paris La Villette.

Les cinq autres finalistes étaient : Guillaume Cariou, Vincent Champier (Grand Prix 2008), Solweig Doat (deuxième Prix 2008), Fabrizio Esposito (troisième Prix 2008), Eric Gangaye.

Le Jury 2009 était composé des membres de l'Académie : Michel Folliasson et Claude Parent, Présidents du Jury, Roger Taillibert, Paul Andreu, Yves Boiret, Jacques Rougerie et Aymeric Zublena, et des correspondants de l'Académie : André Dunoyer de Ségonzac, Robert Chauvin, Jean-François Collignon, Marc Gaillard, Gilles de Bure et Frédéric Migayrou.

Le thème du Grand Prix d'Architecture 2009, « Le Nouvel Etablissement Humain - Application sur la ville d'Arles », qui traitait de l'extension de la ville d'Arles, clôt le cycle de trois ans initié par Claude Parent et Michel Folliasson.

“L'Académie des Beaux-Arts entend contribuer à la réflexion sur le devenir des villes contemporaines”

En effet, en 2007, le thème du « Nouvel Etablissement Humain » s'appliquait à un territoire à imaginer et à construire à partir de rien. En 2008, les concurrents étaient invités à prolonger la réflexion sur la greffe d'un nouveau territoire

avec la ville existante, en imaginant un trait d'union architectural, c'est-à-dire le lien entre les deux entités. Avec ce cycle, l'Académie des Beaux-Arts entend contribuer à la réflexion sur le devenir des villes contemporaines, en posant d'abord la question des nouveaux territoires puis celle de la greffe avec l'existant, avant d'élargir la réflexion à l'échelle de la ville.

Le choix d'Arles, ville passionnante en raison de sa richesse patrimoniale et de la complexité des problèmes à résoudre pour son inéluctable développement est l'expression de cette démarche. ♦

L'Académie des Beaux-Arts bénéficie pour ce concours, et ce pour la huitième année consécutive, d'un important partenariat avec la société HP qui met à la disposition des candidats l'ensemble du matériel informatique (stations de travail et écrans) nécessaire à la deuxième épreuve. Partenaire technologique privilégié des architectes, HP est également présente aux côtés de nombreuses écoles et universités afin de permettre aux jeunes de s'approprier les technologies de l'information et de la communication, de participer à la révolution numérique et de faciliter ainsi leur insertion professionnelle.

Mentionnons aussi le soutien des éditeurs de logiciels informatiques Abvent, Adobe, Arc Technology, Autodesk, Bentley, Cesium, McNeel/MediaWorks et Nemetschek France.

A gauche, de haut en bas, projets de : Aleksandar Jankovic, Grand Prix (Prix Charles Abella), Vinciane Albrecht, Deuxième Prix (Prix André Arfvidson), Ruifeng Liu, Troisième Prix (Prix Paul Arfvidson)

Quelques chiffres...

A la clôture des inscriptions le 10 février, on comptait 80 architectes ou étudiants dont 12 étrangers, parmi lesquels 61 hommes et 17 femmes ainsi qu'une majorité d'architectes diplômés (63) pour 15 étudiants.

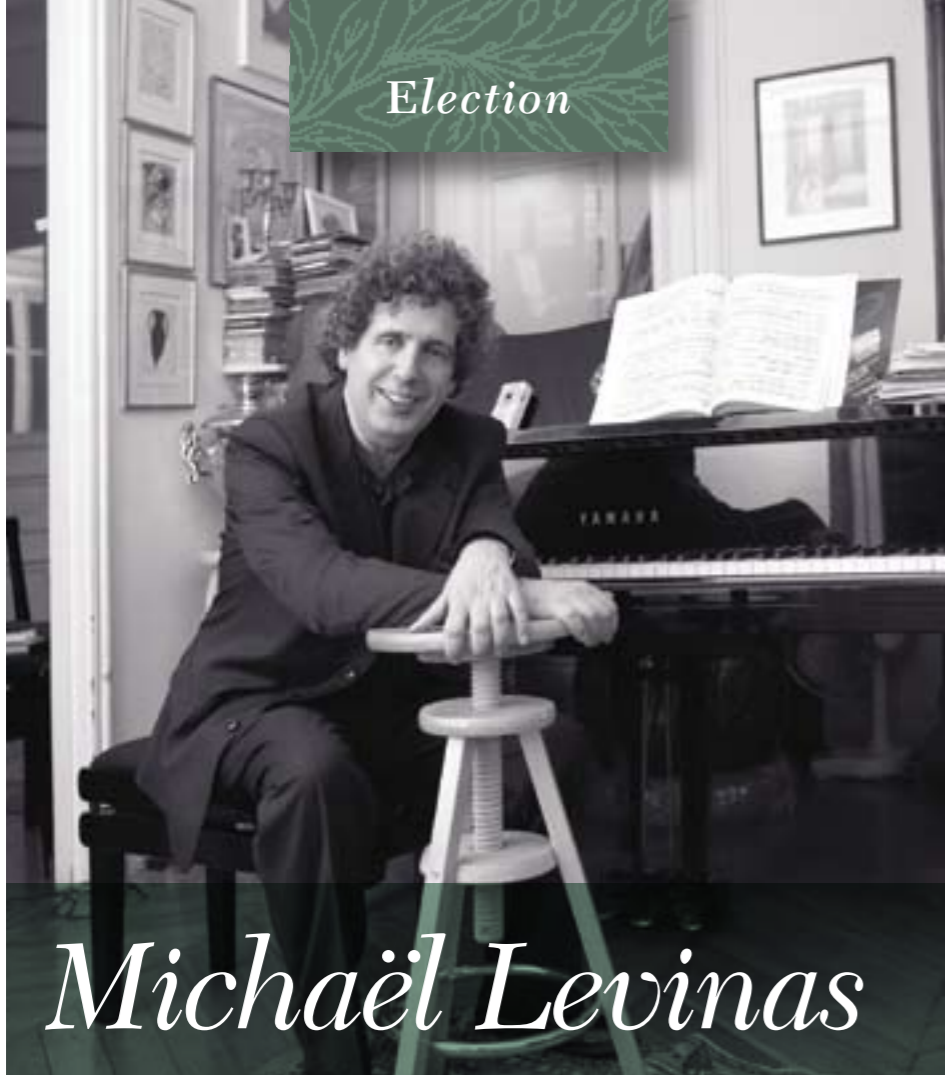
Sur ces 80 inscrits, 38 ont déposé un dossier, 17 ont été retenus parmi lesquels 14 Français et 3 étrangers : un Chinois ayant un diplôme de l'École Paris La Villette, un Serbe titulaire d'un diplôme serbe reconnu par la France et un Italien titulaire d'un diplôme d'une École de Rome.

Les architectes encore aux études provenaient de 16 écoles de 5 pays : pour l'Europe, 11 architectes venant de 6 écoles : l'Université IUAV de Venise ; l'Institut polytechnique de Milan ; l'Université de Belgrade ; l'Institut Victor Horta de Bruxelles ; la Faculté d'Architecture de Porto ; l'École polytechnique fédérale de Lausanne ; l'Atheneum de Lausanne. Pour la France, 8 architectes venant de 5 écoles en région : l'École d'Architecture de Marseille ; l'École d'Architecture de Grenoble ; l'École d'Architecture de Saint-Etienne ; l'École d'architecture de Toulouse ; l'École d'architecture de Nantes ; l'École d'architecture de Nancy ; l'École d'architecture de Bordeaux ; l'École d'architecture de Languedoc Roussillon et 54 venant d'écoles parisiennes : l'École Spéciale d'Architecture ; l'École d'architecture de Versailles ; Paris Val de Seine ; Paris Malaquais ; Paris La Villette.

Le concours a réuni 17 architectes étrangers de 12 nationalités : Belgique, Algérie, Chine, Gabon, Inde, Italie, Liban, Pérou, Roumanie, Portugal, Serbie et Turquie.



Les lauréats Vinciane Albrecht, Ruifeng Liu et Aleksandar Jankovic, entourent Michel Folliasson, architecte membre de l'Académie et président du jury.



Michaël Levinas

Au cours de sa séance plénière du 18 mars 2009, l'Académie des Beaux-Arts a élu Michaël Levinas au fauteuil de Jean-Louis Florentz dans sa section de composition musicale.

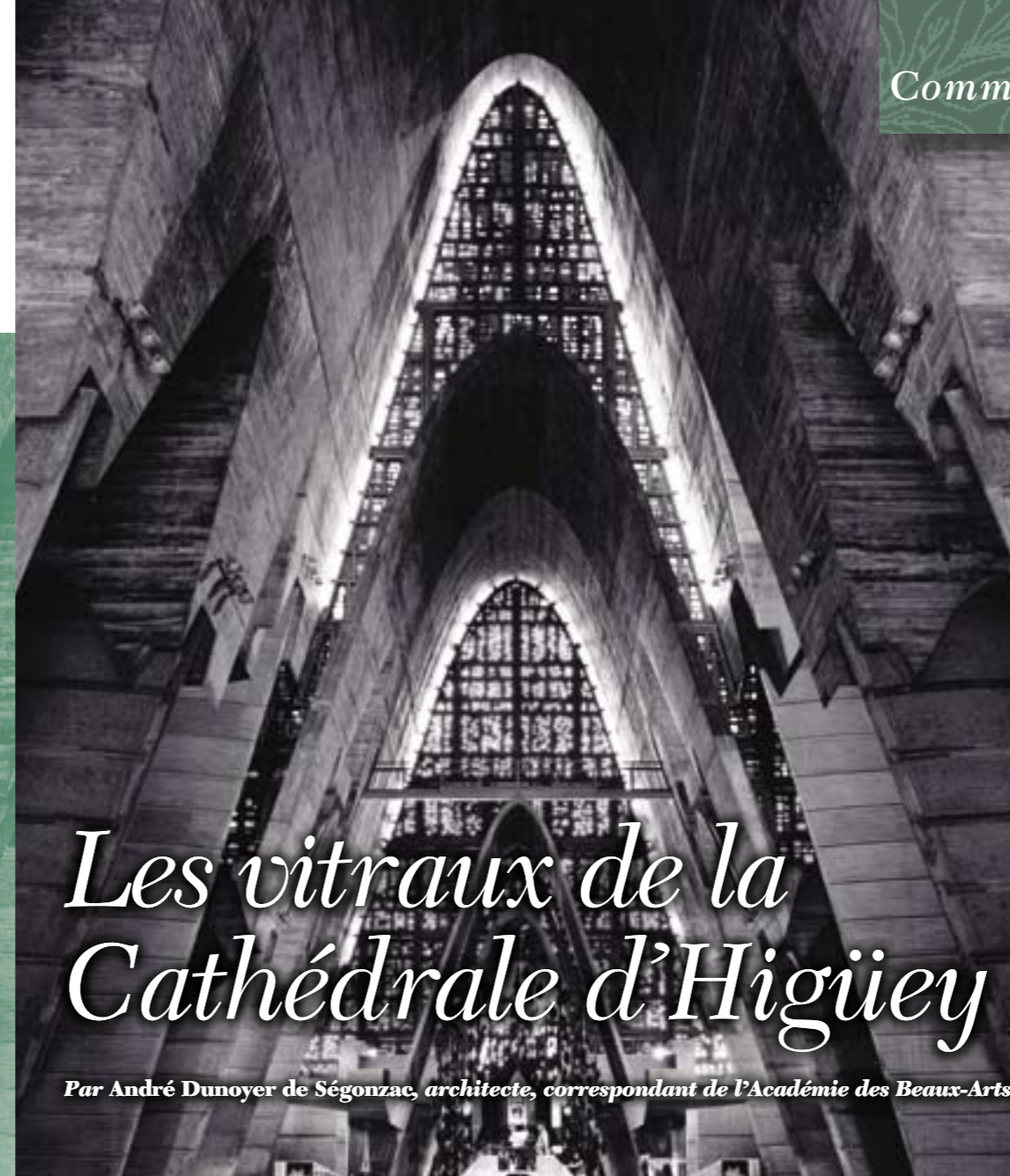
Le double profil artistique de Michaël Levinas, pianiste concertiste et compositeur, détermine son interprétation et sa carrière. Invité par les plus grands festivals de musique contemporaine européens, il a joué des œuvres de Stockhausen, Boulez, Messiaen, Ligeti, et a créé des pièces, notamment de Nunes et Murail. Invité à enseigner la composition, notamment pour les cours d'été de Darmstadt, le séminaire de Royaumont et l'École supérieure de Musique de Barcelone, ses propres œuvres sont jouées par les grands interprètes d'aujourd'hui. Sa discographie pianistique s'étend de Bach à Boulez.

Michaël Levinas ne cesse d'ausculter le domaine du timbre et de l'acoustique (*Appel, Ouverture pour une fête étrange, La conférence des oiseaux*). Il interroge la question fondamentale de la relation texte-musique dans des œuvres comme *Les Aragon* (1998) ou son opéra *Gogol* (1996) créé par le Festival Musica de Strasbourg, l'IRCAM et l'Opéra de Montpellier, ou *Les Nègres* (2004), d'après Jean Genet, dont il a établi le livret. Un troisième opéra, composé d'après *La Métamorphose* de Franz Kafka, est aujourd'hui en chantier.

Michaël Levinas est professeur au Conservatoire national supérieur de musique de Paris. ♦ Photo C. Daguet / Editions Henry Lemoine

« Michaël Levinas a su harmoniser, au cours de son très brillant itinéraire, les exigences de l'interprète et du compositeur. Avec des maîtres comme Olivier Messiaen, Yvonne Lefebvre, Yvonne Loriod et Vlado Perlemuter, il a pu développer une personnalité musicale faite de rigueur et d'inventivité. Très engagé dans le courant de la musique spectrale, co-fondateur de l'ensemble L'itinéraire, il a mis tout autant son talent de pianiste au service de Bach, Beethoven, Schumann comme de György Ligeti. Une même diversité créatrice se manifeste dans une œuvre tout entière axée sur l'exploration des richesses du phénomène sonore. C'est pourquoi, soucieux d'accueillir à l'Académie des Beaux-Arts des représentants d'esthétiques différentes, nous sommes heureux de compter parmi nous un musicien d'une telle envergure. »

Edith Canat de Chizy



Les vitraux de la Cathédrale d'Higüey

Par André Dunoyer de Ségonzac, architecte, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

La « villa » de Salvaleón de Higüey, en République Dominicaine, est en 1947 un gros bourg rural, dans l'île où Colomb cinq siècles plus tôt « inventa » le Nouveau Monde ; le pèlerin age à la Altagracia, remontant au XVI^{ème} siècle, pourtant très populaire, ne l'a pas portée à un statut bien élevé. Depuis, la ville a décuplé sa population, étendu son aire autour du sanctuaire. Et pourtant ce lieu recèle des vitraux somptueux, pensés de 1947 à 1960. Visite.

L'espace intérieur de ce temple, mis en forme par l'enveloppe construite, se révèle d'emblée « ambiante ». Lumineuse surtout. Les immenses verrières n'y occupent pas des baies percées dans des parois opaques, ce sont des « parois de lumière ».

Le vitrail contemporain, marqué par la prééminence des peintres, auteurs de cartons d'ouvrages réalisés par des « maîtres-verriers », conserve les traits d'œuvre-en-soi qu'a promu le travail en atelier. Les édifices culturels, blessés, ont promu des mutations d'un art – multiple – du vitrail, se dégageant, non sans repentirs, des options « autonomistes » de l'art du peintre et bénéficiant en retour de leurs acquis « plasticiens ».

Aussi attentive qu'elle l'ait été aux références de l'histoire sainte, voire à la représentation de dévots donateurs, la facture du vitrail ogival entendit se faire un concert ayant une identité esthétique propre. Ce que la Sainte Chapelle du Palais accomplit à la perfection. Les figures, offrant à la lecture saints et/ou événements, exigent la finesse des plombs liant les verres.

A Higüey, le souci d'historicisation disparaissait du fait d'une tendance moderne à l'abstraction, de la perte de familiarité populaire avec les récits bibliques ou testamentaires, du déplacement vers des peintures murales d'une représentation de la légende altagracienne. On pouvait donc abandonner la finesse des plombs inadaptée aux conditions locales (cyclones et séismes).

Les claustras, sous des réseaux extrêmement forts dans les panneaux, reçoivent des alvéoles de verres d'au plus 20 centimètres, épais de plus d'un centimètre, fortement colorés. A voir les panneaux et le peu de place qu'y tiennent les verres, on s'étonne que l'effet d'ensemble ressenti soit tel. L'intensité de la lumière « expansive » la faible surface de chaque verre et donne à la vue de chaque verrière une unité nuancée bien plus claire que sombre.

Les vitraux comme éléments d'ambiance générale se montrent tels par la différence de coloration globale de chaque verrière, selon son exposition.

La verrière du levant, ouverte à l'innocence de l'aube, est celle qui surmonte l'entrée principale du temple. Celle de l'abside, plate, immense, fait face au couchant et exalte l'embrassement des couchers de soleil, invite au recueillement heureux et prélude à la paix de la nuit. Ultime apothéose.

Ouvrage d'une unique équipe de conception, réalisé en une unique campagne, les vitraux de Nuestra Señora de la Altagracia sont tout à fait innovants et à ce titre, au surplus de leur taille et de l'unité de leur conception, dignes d'une attention des historiens de l'art que la localisation de l'ouvrage ne leur a pas apportée. ♦ Photos DR.

Grande salle des séances, le 29 avril 2009

En haut et à droite : construction de la Basilique de Salvaleón de Higüey, ville de l'est de la République dominicaine, chef lieu de la province de la Altagracia, vers 1950.



Qu'est-ce que l'art ? Comment avons-nous été aliénés ? Existe-t-il des critères d'évaluation des œuvres ? Comment sortir de l'impasse ? Aujourd'hui, un nouveau paysage de l'art apparaît... Aude de Kerros brosse un tableau de la très grande crise de l'art contemporain, de ses origines et de son évolution, et plus précisément de la situation française, critique mais pas désespérée.

L'Art et la « Très Grande Crise »

Par Aude de Kerros, graveur, peintre et essayiste
Auteur de L'art Caché - les dissidents de l'art contemporain, Ed. Eyrolles

Il n'y a plus de capitale de l'art, la place est à prendre. Paris pourrait y prétendre... mais tant qu'en France l'Etat et son réseau restent le seul circuit de légitimation et de consécration, cela ne sera pas possible. Les raisons sont diverses, la première étant que la réalité artistique montrée par le Ministère, attaché exclusivement au conceptualisme, ne correspond pas à la réalité de la création d'aujourd'hui. Du temps où le système soviétique existait encore, à la question : « Qu'est-ce qu'un dissident ? », les Russes répondaient par la formule : « Celui qui dit la vérité », c'est-à-dire celui qui voit le réel et n'adhère pas à l'utopie d'Etat. D'ailleurs la dissidence française ressemble à cela. Elle n'énonce pas une nouvelle utopie, ne prône pas un discours politique, philosophique ou esthétique... mais évoque les réalités concrètes et existentielles de la création.

L'état est si omniprésent qu'aucune concurrence privée ne peut lui faire face, il lui arrive même fréquemment de faire échouer les initiatives qu'il ne contrôle pas. Toute entreprise privée qui ne va pas dans le sens de ses choix esthétiques est en mauvaise posture.

Quel rayonnement ? Quelle aventure artistique ? Quelles découvertes sont-elles possibles dans ces conditions ?

Le changement est à l'ordre du jour mais ses modalités semblent difficiles à concevoir pour les gouvernants... Que peut faire le haut comité piloté par l'Elysée et confié à Marin Karmitz ? Il est trop tôt pour le dire mais il a un avantage majeur : il vaut mieux avoir deux arts officiels plutôt qu'un... Alors :

- Laissons finir de s'effondrer le mur du concept qui nous a privés du sensible et du réel.

« Il vaut mieux avoir deux arts officiels plutôt qu'un... »

- Sortons du marécage sémantique, redevenons maîtres du vocabulaire et par là même de notre faculté de penser et de juger.
- Distinguons art et culture, art et art contemporain, créativité et création, multiculturalisme et universalité.
- Trouvons des critères différents pour juger des démarches différentes, afin de rendre à chaque chose sa légitimité et sa fonction. En art, évaluons l'accomplissement de la forme qui offre le sens en cadeau. Pour l'art contemporain, estimons l'authenticité de la critique et du questionnement qu'il s'est donné comme finalité car ce que l'on nomme aujourd'hui « Art contemporain » a toujours existé mais sans la prétention totalitaire d'être la seule expression possible. L'art a toujours eu des contrepouvoirs, remettant en cause son immense prestige. Démarche salutaire nous rappelant que nul ne possède la recette, ni la propriété du bien, du vrai et du beau. Ainsi le comportement transgresseur des philosophes cyniques, le temps récurrent du carnaval dévolu au monde à l'envers, les adeptes des « arts incohérents », de Dada, et de Marcel Duchamp ont toujours été contemporains de l'art.

- Refusons aussi la fatalité de « l'englobant sociologique » et poursuivons la part intemporelle de l'art.

- Retrouvons dans notre travail le sens du transcendant et échappons à ce sacré terrifiant et totémique qui l'a remplacé.

Jean Clair dit de la modernité : « C'est l'adaptation au temps... ». Une démarche naturelle en somme, qui n'a pas besoin de théorie mais de pratique.

C'est peut-être en retrouvant les chemins de la modernité naturelle que nous rendrons à Paris son rayonnement et sa place. ♦

Grande salle des séances, le 25 mars 2009

Des études ont été entreprises pour tenter de comprendre la présence d'harmoniques et de résonances au contact d'une masselotte par percussion directe sur ces cylindres monolithes.

Les premières analyses lithoacoustiques de ces longs artefacts à section ronde à ovale ont révélé qu'il s'agissait d'un nouveau type d'objets instrumentaux idiophoniques que l'on a appelé « lithophones cylindriques sahariens ».

Des analyses acoustiques plus poussées, permettant la visualisation de la décomposition du spectre sonore des instruments, ont conduit à la découverte de deux lignes isophoniques distinctes sur les parties longitudinales des pierres, puis au positionnement de plans isophoniques convergents. Cette théorie émergente a permis de comprendre la circulation des ondes sonores dans ces milieux solides, et notamment de révéler la présence de nœuds et ventres situés à des points précis de l'instrument et toujours en symétrie les uns par rapport aux autres. C'est à partir de ces constatations sur la structure sonore des lithophones que sont apparues de nouvelles hypothèses sur les modes d'utilisation de ces instruments. En effet, afin que la résonance puisse être optimisée, il est nécessaire de tenir l'instrument d'une manière très particulière, ce que les expérimentations ont aussi démontré. C'est cette technique instrumentale qui nous a poussés à réfléchir sur les positions physiologiques possibles des instrumentistes.

Des recherches pétrographiques, et des analyses à la microsonde Raman et en microspectrométrie infra-rouge,

Lithoacoustique et lithophones cylindriques subsahariens néolithiques

Par Erik Conthier, Maître de Conférences, Muséum national d'Histoire naturelle

En 2004, le recollement des collections du musée de l'Homme a permis de rassembler un ensemble représentatif de « pilons sahariens ». A partir des travaux de Marceau Gast, qui soulignait la non appartenance typologique de ces objets à des outils servant à broyer ou à piler, des analyses de ces objets ont permis d'établir qu'il s'agissait d'instruments de musique.

ont mis en évidence le transport des lithophones sur de longues distances. En effet, les roches employées ne correspondent en rien au contexte pétrographique local de leur découverte. Cela est aussi confirmé par le format des instruments taillés de manière à ce que leur diamètre permette leur préhension, et que leurs longueurs soient suffisamment importantes pour conserver leurs qualités sonores (timbre) tout en laissant le déplacement et la conservation des objets possible.

L'ensemble de ces travaux reporté aux spéléothèmes (stalactites et stalagmites) de certaines grottes et abris-sous-roches, à Java, en Indonésie (Goa Tabuhan), a permis d'affirmer s'il s'agissait vraiment de concrétions instrumentales et non sde matériaux accidentellement marqués.

Ces instruments de musique en pierre polie, qui se distinguent des lames de pierre lithophoniques, laissent aujourd'hui envisager de nouveaux points de vue sur la compréhension des comportements humains aux périodes préhistoriques en particulier dans les abris-sous-roches et dans les grottes ornées ; sur les pratiques instrumentales préhistoriques ; et surtout d'apprécier en direct les résonances et les harmoniques exactes de ces « musiques fossiles » telles qu'elles étaient perçues par les Néolithiques entre 2.500 et 8.000 ans. ♦ Photo DR.

Grande salle des séances, le 13 mai 2009

Paul Andreu

Exposition « Paul Andreu, un architecte français en Chine », Maison de l'Architecture de Haute-Normandie, à Rouen, jusqu'au 28 août.

Edith Canat de Chizy

Sera le compositeur invité du Festival de Besançon 2009 et fera partie du jury du 51^e Concours International des Jeunes Chefs d'Orchestre. Plusieurs de ses œuvres seront jouées dont *Times* pour grand orchestre par le BBC Symphony Orchestra, *La ligne d'ombre* par l'Orchestre de Besançon, dir. Peter Csaba et *Omen* par l'Orchestre de Lyon, dir. Jun Märkl, du 11 au 26 septembre.

Chu Teh Chun

Exposition « Chu Teh Chun, un maître chinois contemporain » au Musée Guimet, à Paris, présente l'œuvre céramique de l'artiste composée de 56 vases peints de sa main. Cette première présentation s'intitule « De neige, d'or et d'azur », jusqu'au 7 septembre.

Lucien Clergue

Conférence « Picasso mon ami » à l'atelier Cézanne d'Aix-en-Provence, les 4 et 9 juillet.
Exposition « 100 photos de Picasso », à l'Atelier Cézanne et la Cité du Livre d'Aix-en-Provence, le 4 juillet.
Exposition « Pasion-Passions » et « Etudes sur les Tentations de Saint-Antoine », à l'Abbaye de Montmajour d'Arles, dans le cadre du « 40^e anniversaire des Rencontres de la Photographie », le 7 juillet.
Rétrospective Schloss Fuschl, près de Salzburg, Autriche, le 19 juillet.

Jean Cortot

Participe à l'exposition « Le cosmos » à la Galerie Serge Aboukrat à Paris.
Participe à l'exposition collective « 4 en liberté », à la Galerie Pascal Lainé à Ménerbes (84).
Exposition « Juste des Livres », exposition de livres d'artistes édités par Bernard Dumerchez, au Palais Episcopal de Beauvais, jusqu'au 15 août.

Erik Desmazières

« Constructs and Inventions : the Etchings of Erik Desmazières », Telfair Museum of Art à Savannah, Georgie, du 15 mai au 26 octobre.

Guy de Rougemont

Participe à l'exposition « Dans l'œil du critique, Bernard Lamarche-Vadel et les artistes », au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, jusqu'au 6 septembre.



Ci-dessus et page 1 : Pierre Carron, La Princesse Bramdilla, toile inspirée des Contes d'Hoffmann.

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud D'HAUTERIVES

BUREAU 2009

Président : Antoine PONCET
Vice-Président : Roger TAILLIBERT

SECTION I - PEINTURE

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

SECTION II - SCULPTURE

Jean CARDOT • 1983
Gérard LANVIN • 1990
Claude ABELLE • 1992
Antoine PONCET • 1993
Eugène DODEIGNE • 1999
Brigitte TERZIEV • 2007
PIERRE-EDOUARD • 2008

SECTION III - ARCHITECTURE

Roger TAILLIBERT • 1983
Paul ANDREU • 1996
Michel FOLLIASSON • 1998
Yves BOIRET • 2002
Claude PARENT • 2005
Jacques ROUGERIE • 2008
Aymeric ZUBLENA • 2008

SECTION IV - GRAVURE

Pierre-Yves TRÉMOIS • 1978
René QUILLIVIC • 1994
Louis-René BERGE • 2005
Erik DESMAZIÈRES • 2008

SECTION V - COMPOSITION MUSICALE

Jean PRODRONIDÈS • 1990
Laurent PETITGIRARD • 2000
Jacques TADDEI • 2001
François-Bernard MÂCHE • 2002
Edith CANAT DE CHIZY • 2005
Charles CHAYNES • 2005
Michaël LEVINAS • 2009

SECTION VI - MEMBRES LIBRES

Michel DAVID-WEILL • 1982
Pierre CARDIN • 1992
Henri LOYRETTE • 1997
François-Bernard MICHEL • 2000
Hugues R. GALL • 2002
Marc LADREIT DE LACHARRIÈRE • 2005
William CHRISTIE • 2008

SECTION VII CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL

Pierre SCHÖNDORFFER • 1988
Roman POLANSKI • 1998
Jeanne MOREAU • 2000
Régis WARGNIER • 2007
Jean-Jacques ANNAUD • 2007

SECTION VIII - PHOTOGRAPHIE

Lucien CLERGUE • 2006
Yann ARTHUS-BERTRAND • 2006

ASSOCIÉS ÉTRANGERS

S.M.I. Farah PAHLAVI • 1974
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
Seijichiro UJIE • 2004
Woody ALLEN • 2004
SA Karim AGA KHAN IV • 2007
SA Sheikha MOZAH • 2007
Sir Norman FOSTER • 2007

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.