

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

INSTITUT DE FRANCE

*Les poinçons  
typographiques  
de l'Imprimerie  
nationale* Dossier page 10

numéro 35 *hiver* 2003

## Editorial

La Lettre de l'Académie des Beaux-Arts a fait largement écho aux débats suscités par la politique du Patrimoine, aux problèmes soulevés, aux craintes exprimées. Ils ont porté principalement sur l'aspect monumental, l'architecture, l'incidence sur l'urbanisme.

Des éléments moins visibles ne sont pas moins importants. Dans notre précédent numéro, nous avons attiré l'attention sur l'avenir de la collection historique des poinçons de l'Imprimerie nationale, menacée par un prochain déménagement. C'est à ce patrimoine unique au monde, relevant de l'histoire des techniques, des langues et des Beaux-Arts, que nous consacrons aujourd'hui notre dossier. Christian Paput, graveur au cabinet des poinçons de l'Imprimerie nationale, nous dévoile l'histoire de cette collection qui s'est constituée et enrichie au fil des siècles, des découvertes et des connaissances. Il souligne la nécessité, à l'heure des nouvelles technologies, de valoriser et de perpétuer ces savoir-faire qui se sont transmis jusqu'à nous. A moyen terme, il s'agit de la survie du livre, du papier, de la diversité de la langue.

Un académicien français, Michel Déon, a bien voulu nous apporter le témoignage d'un écrivain. Il se fait l'avocat d'une cause, celle de la création littéraire, de sa richesse par la multiplicité des écritures, qui trouve un accomplissement dans la forme prêtée par l'imprimerie.

## sommaire

- ☛ page 2  
Editorial
- ☛ page 3  
Réception sous la coupole :  
Zao Wou-Ki
- ☛ pages 4 et 5  
La séance publique annuelle de  
l'Académie des Beaux-Arts
- ☛ page 6  
La séance publique annuelle  
des Cinq Académies
- ☛ page 7  
Visite de l'exposition "Albrecht Dürer  
et la gravure allemande"  
Décorations et distinctions  
Publications  
Exposition Anker
- ☛ pages 8 à 11  
Les carnets d'Edouard Vuillard
- ☛ pages 12 à 19  
Dossier : Les poinçons  
typographiques de  
l'Imprimerie nationale
- ☛ page 20  
Communication :  
"Place à l'avenir. Le projet  
d'aménagement de l'Île Seguin et des  
rives de la Seine,  
à Boulogne-Billancourt"  
par Jean-Pierre Fourcade
- ☛ page 21  
Communication :  
"Quand Chassériau signait Moreau"  
par Edwart Vignot
- ☛ pages 22 et 23  
Prix Pierre Cardin 2003  
Prix Cercle Montherlant - Académie  
des Beaux-Arts 2003  
Prix d'Ouvrages 2003  
Prix de sculpture Simone et  
Cino del Duca 2003
- ☛ page 24  
Calendrier des académiciens



Zao Wou-Ki

Elu membre de la section de Peinture, le 4 décembre 2002, au fauteuil précédemment occupé par Jean Carzou, Zao Wou-Ki a été reçu par l'architecte Roger Taillibert, qui a prononcé le discours de réception et retracé la carrière du peintre. Zao Wou-Ki, pour sa part, a préparé un discours en hommage à son prédécesseur Jean Carzou.

Né en 1921 à Pékin, Zao Wou-Ki est l'un des plus illustres représentants de l'abstraction lyrique. Après avoir été élève de l'Ecole des Beaux-Arts de Hangzhou (1935-1941), il est arrivé en France en 1948. Il fréquente alors l'atelier d'Othon Friesz à

l'Académie de la Grande Chaumière. En 1951, au cours d'un voyage en Suisse, il découvre l'œuvre de Klee ; son œuvre figurative bascule alors vers l'abstraction. En 1957, il fait le tour du monde en compagnie de Pierre Soulages. Depuis, de très nombreuses expositions lui sont consacrées en France et dans le monde. A travers son œuvre, il opère la synthèse entre les moyens techniques de son héritage extrême oriental, et l'ambition plastique et poétique de l'abstraction lyrique occidentale.

Une grande exposition rétrospective, dont la presse s'est massivement fait l'écho, vient de lui être consacrée à la Galerie Nationale du Jeu de Paume. ♦

Le mercredi 26 novembre dernier, Zao Wou-Ki, élu membre de la section de Peinture, était reçu par Roger Taillibert, membre de la section d'Architecture.

Les textes des discours sont disponibles sur le site internet de l'Académie des Beaux-Arts ([www.academie-des-beaux-arts.fr](http://www.academie-des-beaux-arts.fr) rubrique actualités/réceptions) ; on y trouvera aussi de nombreux renseignements biographiques et des reproductions d'œuvres de Zao Wou-Ki (rubrique membres/peintres).



*Le mercredi 19 novembre 2003 a eu lieu la séance publique annuelle de rentrée de l'Académie des Beaux-Arts, sous la Coupole de l'Institut de France. Au cours de cette cérémonie, le Secrétaire perpétuel, Arnaud d'Hauterives, a rendu hommage à Hector Berlioz, dont on fête le bicentenaire de la naissance, et qui fut académicien des Beaux-Arts.*

Le discours usuel prononcé par le Secrétaire perpétuel était consacré cette année au séjour de Berlioz en Italie en 1831-1832, et aux impressions reçues alors par le compositeur, qui fut profondément influencé par ce voyage. Berlioz fut avant tout séduit par ce qu'il appelait "la grande et forte Italie, l'Italie sauvage, insoucieuse de sa sœur, l'Italie artiste". Arnaud d'Hauterives a notamment rappelé combien la symphonie *Harold en Italie* représente le souvenir musical de cette période heureuse de la vie de Berlioz. Il a enfin rappelé à tous que c'est l'Académie des Beaux-Arts qui était chargée de l'organisation du Prix de Rome et du séjour à la Villa Médicis jusqu'à la fin des années soixante.

Cette séance exceptionnelle était ponctuée de moments musicaux offerts par des interprètes récompensés par l'Académie des Beaux-Arts. On a pu entendre le **Chœur de la Chapelle Royale de Copenhague** (lauréat du Prix de Chant choral Liliane Bettencourt 2003) dans des pièces de Gade, Grieg et Nielsen, ainsi que **Marie-Pierre Langlamet**, harpe soliste de l'Orchestre Philharmonique de Berlin (lauréate du Prix de Musique Simone et Cino del Duca 2003). Elle a interprété les *Danses* de Debussy, accompagnée par l'**Orchestre du Conservatoire Supérieur de Paris**, qui a également rendu hommage à Berlioz.

La séance publique annuelle est l'occasion de proclamer le palmarès de l'année écoulée et de distribuer les nombreux prix offerts par l'Académie des Beaux-Arts. Il faut en effet rappeler que celle-ci participe de façon significative à la vie culturelle de notre pays en aidant de jeunes artistes, ou en couronnant des

carrières accomplies : au cours de la séance publique, il a été remis pour plus de 300 000 € de prix dans toutes les disciplines artistiques. On peut citer, outre les prix musicaux déjà évoqués, le Prix de sculpture de la Fondation Simone et Cino del Duca, les Prix Pierre Cardin, le Prix de portrait Paul-Louis Weiller, le Prix de dessin de l'Académie des Beaux-Arts (Fondation Pierre David-Weill), etc.

Cette année a aussi été remise pour la première fois le Prix du Cercle Montherlant - Académie des Beaux-Arts, couronnant l'ouvrage d'Ariane et Christian Delacampagne, *Animaux étranges et fabuleux*, et offert par Jean-Pierre Grivory, Président-directeur général de la société Cofinlux.

#### **Hector en Italie, ou le séjour d'un musicien romantique à Rome.**

Extrait du discours prononcé par Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel :

“ L'envoi de compositeurs à la Villa Médicis ne date que de cette même année 1803, qui est aussi celle de la naissance de Berlioz. Jusque là, le séjour en Italie, à Rome précisément, était un passage obligé, mais réservé aux peintres, aux sculpteurs, aux graveurs, aux architectes, qui y trouvaient un contact direct avec l'Antiquité et la Renaissance. On peut se poser la question de la véritable utilité de l'envoi de musiciens à Rome au XIX<sup>e</sup> siècle ; le temps était déjà loin où la musique italienne était un modèle pour toute l'Europe et où des compositeurs tels que François Couperin tentaient une synthèse de ce qu'il

appela les “*Goûts Réunis*”. La musique, à l'époque de Berlioz, tout comme à l'époque où j'y ai vécu, n'était guère florissante en Italie ; les compositeurs, à la différence de leurs autres confrères artistes, ne pouvaient plus y trouver de modèles à imiter. Berlioz s'est d'ailleurs très souvent plaint de cette pauvreté de la musique à Rome. Il faut le comprendre et garder à l'esprit le manque cruel qu'il a dû éprouver. Lui qui était follement épris de musique, qui à Paris pouvait, malgré ses critiques souvent acerbes, entendre de bons musiciens, des orchestres de valeur, lui qui avait récemment découvert les symphonies de Beethoven, les opéras de Meyerbeer, n'avait pas à Rome la possibilité d'entendre de bonne musique, interprétée par de bons musiciens. La confirmation de cet affligeant état de la musique à Rome et en Italie au début du XIX<sup>e</sup> siècle se retrouve sous la plume de Mendelssohn. Celui-ci y séjourna également à cette époque, et entretint avec Berlioz une véritable amitié, en dépit de l'incompréhension musicale qui les séparait. Il écrit dans un courrier à sa famille : “J'aimerais tant entendre un orchestre ou un grand chœur qui ait un peu de son ; ici il n'y a rien de la sorte”. Pour un être aussi brûlant que Berlioz, qui se consumait dans la musique, à une époque où la seule façon d'entendre de la musique était le “direct”, on peut comprendre l'effet de “manque” produit, qui devait largement contribuer au caractère irascible du compositeur. Cet extrait des *Mémoires* est révélateur du mal être éprouvé par Berlioz : “Qu'on y joigne l'influence accablante du siroco, le besoin impérieux et toujours renaissant des jouissances de mon art, de pénibles souvenirs, le chagrin de me voir, pendant deux ans, exilé du monde musical, [...] et l'on comprendra ce que devait avoir d'intensité le spleen qui me dévorait”.[...]

A Rome, Berlioz se sent mal. L'atmosphère de la ville l'étouffe, et il se plaint d'une incapacité à créer. Il juge l'environnement à la Villa Médicis antiartistique et porte un jugement très sévère et certainement fort injuste sur tout ce qui l'entoure. On imagine qu'il devait être un compagnon bien peu sociable : ses camarades l'avaient d'ailleurs surnommé “Père la joie”, ce qui veut tout dire. Il avoue lui-même, dans ses *Mémoires* : “J'étais méchant comme un dogue à la chaîne. Les efforts de mes camarades pour me faire partager leurs amusements ne servaient qu'à m'irriter davantage...” A Rome, il aime cependant

Saint-Pierre, où, ténébreux à souhait, il va se terrer dans un confessionnal pour lire Byron. Il est aussi, comme nombre de ses contemporains, impressionné par la grandeur du Colisée.[...]

Berlioz est en fait des plus désespérés. Il écrit : “Je compte les jours qui me restent encore à passer dans cette sottise caserne. Je reverrai Rome avec plaisir pour ses sublimes plaines et ses délicieuses montagnes, mais alors je serai libre et aujourd'hui je ne le suis pas. Alors une absence forcée ne me rendra pas malade de besoin de musique, je viendrai au contraire m'y délasser, comme dans un beau jardin, que j'apprécierai bien mieux”. C'est donc bien l'atmosphère de la ville qu'il détestait, cette oisiveté forcée, cet éloignement de Paris, qu'il considérait à juste titre comme le centre de la vie culturelle. On conçoit qu'à vingt-huit ans, avec le tempérament bouillant qui était le sien, Berlioz n'ait pas goûté réellement ces mois de retraite. De fait, il a très peu composé pendant son séjour à Rome.[...]

Mais il faut cependant savoir lire entre les lignes des courriers, ou des *Mémoires* du compositeur. Bien souvent, on discerne alors un personnage bien intégré dans la petite communauté d'artistes réunis à la Villa Médicis. Ses récits de soirées passées à chanter avec les autres pensionnaires les airs d'opéra qu'il affectionnait particulièrement, en s'accompagnant à la guitare, goûtant la douceur du soir qui tombait sur le jardin, nous laissent entrevoir de bons moments, et un camarade moins irascible qu'il ne veut le laisser croire. Un autre élément, bien plus important, nous permet en outre d'affirmer que le séjour italien a eu sur lui, presque à son insu, un effet des plus féconds



Page précédente : Chœur de la Chapelle Royale de Copenhague.

Ci-dessus : l'Orchestre du Conservatoire Supérieur de Paris, accompagné de Marie-Pierre Langlamet, harpe soliste de l'Orchestre Philharmonique de Berlin.

“ La musique, à l'époque de Berlioz, tout comme à l'époque où j'y ai vécu, n'était guère florissante en Italie.”

pour son œuvre à venir. La grande occupation de Berlioz durant son séjour fut en effet la découverte de ce qu'il appelle “la grande et forte Italie, l'Italie sauvage, insoucieuse de sa sœur, l'Italie artiste”.

Le seul remède à cette maladie de l'ennui, tellement à la mode chez les artistes de la génération de Berlioz, était de quitter Rome et de gagner les vastes étendues de la campagne et des montagnes. Fidèle à des goûts formés dès l'adolescence

dans son Dauphiné natal, il marchait pendant des heures, jusqu'aux limites de l'épuisement physique, à la découverte de cette “Italie sauvage” qui seule trouvait grâce à ses yeux. Parfois il partait pour trois ou quatre jours dans les Abruzzes, à l'Est de Rome. A lire Berlioz dans ses récits de cette époque, on le voit réellement libre, on peut même affirmer, réellement heureux, à l'aube de sa carrière de compositeur, emmagasinant les impressions produites sur lui par cette nature incomparable, qui ressortiraient plus tard en splendeurs musicales.”

L'intégralité du discours, le palmarès des prix et un reportage photographique sont disponibles sur le site internet de l'Académie des Beaux-Arts : [www.academie-des-beaux-arts.fr](http://www.academie-des-beaux-arts.fr)



## Séance publique annuelle des Cinq Académies

Le 21 octobre 2003 s'est tenue, sous la Coupole de l'Institut de France, la séance publique annuelle des Cinq Académies, présidée par Gilbert Dagron, président de l'Institut de France, président de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres. Cinq orateurs, représentant chacune des académies qui constituent l'Institut de France, ont apporté leur contribution sur le thème retenu cette année : **Le progrès**.

Raymond Barre, délégué de l'Académie des Sciences morales et politiques : *L'aptitude au changement, facteur de progrès*. Roger Taillibert, délégué de l'Académie des Beaux-Arts : *Tradition et utopie*. Etienne-Emile Baulieu, délégué de l'Académie des Sciences : *Changement pour la science, progrès pour l'homme* ? Claude Nicolet, délégué de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres : *Anacyclose, "progrès de l'esprit", "fin de l'histoire" ?* Jean-François Deniau, délégué de l'Académie française : *La tentation des mots*.

La séance s'est déroulée avec la participation des sonneurs du Conservatoire Hubert Heinrich de musiques de chasse.

### Tradition et utopie.

Extrait du discours de Roger Taillibert, membre de la section d'Architecture de l'Académie des Beaux-Arts :

« Changement et progrès sont-ils antinomiques de la tradition ou de l'utopie ? Peut-être sont-ils les clefs de toutes les civilisations ? [...] »

Dans le domaine des arts, les artistes de la préhistoire ont utilisé, il y a près de 40.000 ans, la paroi des cavernes et nous avons tous pu contempler et admirer cet art pariétal. Notre jugement nous porte vers des conceptions modernes où résiderait le progrès. Et pourtant les représentations d'animaux n'étaient pas des œuvres d'art mais des évocations totémiques réalisées par des hommes primitifs, à la limite de la magie. Il s'agissait pour eux d'exorciser les offenses faites à l'ordre naturel, parmi lesquelles la mort.

4 000 ans avant J.C. apparaît une autre force de communication, née en Égypte, qui redessina l'histoire pour des siècles. À cette époque, la magie a laissé la place à l'éternité de l'homme, dont la richesse fut démontrée tardivement. Son développement constitua une richesse qui influença l'histoire de notre admirable période médiévale avec la venue de l'ère chrétienne.

Il en fut ainsi des formes courbes recherchées par les artistes crétois, de même que dans l'art chinois afin d'y introduire une notion de dynamique ; de la géométrie sur laquelle était basé l'art

du Nord ; de la symétrie sur laquelle s'appuyaient les Assyriens et qui suggérait l'éternité dans laquelle ils se complaisaient.

Si l'on remonte à la naissance de Dieu, nous constatons que l'homme a constamment changé en s'appuyant sur le progrès et que tous les arts furent influencés par l'évolution de la spiritualité.

L'art chrétien n'a commencé à se manifester véritablement que dans les catacombes. Il y eut des réussites incontestables, au point qu'il nous est impossible ici de les énumérer sans pour cela retracer toute l'histoire de l'Occident.

En architecture, les basiliques romanes, où transparaissent les mystères du Moyen Âge tout entier, précéderent le passage à l'art roman et à l'art gothique. Le temps des cathédrales avec leurs vitraux, leurs statuaires, leurs voûtes...

Force est de constater que le progrès poursuit l'homme et la religion.

Sous l'influence de la chrétienté, telle qu'elle s'est manifestée jusqu'au Moyen Âge, l'art s'est surtout traduit par la représentation de l'amour sous sa forme spirituelle. C'est en effet le besoin d'amour, quel qu'il soit, qui pousse à produire le beau.

Si aujourd'hui nous maîtrisons l'espace, c'est grâce au changement que cela fut possible, prenant pour fondement les traditions et toute notre richesse scientifique. Les arts, la science, la politique, les lettres, la philosophie en furent les moteurs.

Cela devait conduire à une universalisation de la beauté, dont l'évolution a conduit à l'école allemande du Bauhaus, avec Walter Gropius. Fondée en 1929, cette école, fermée en 1933, a démontré l'impossibilité de mettre en œuvre le changement ou le progrès. Le but recherché était d'élaborer un art industriel dont la création se rattachait à la notion de forme, et de fonctionnel avant celle de beauté. Dès 1919, on commença à employer le titre de "bolchevisme culturel" et à demander qu'il soit extirpé afin de créer une nouvelle architecture de l'avenir faisant tomber le mur de l'orgueil et lui permettant ainsi de s'élever vers le ciel. Le progrès apparaîtra avec l'avènement des "buildings" ou immeubles de grande hauteur aux États-Unis, et l'architecture nouvelle avec Le Corbusier, Gaudi, et l'école Hollandaise. Gropius ayant émigré aux États-Unis, le changement s'avéra radical. À Harvard il fut entre autres le facteur déclencheur du "design", de "l'art cinétique", de "l'art abstrait", et plus généralement de ce que l'on pourrait qualifier "d'art international".

La composition s'en trouva épurée, le baroque abandonné. Désormais, on revendiqua partout la beauté alliée à la simplicité. [...] »

L'Enlèvement d'Amymone, 1520, détail.



Visite d'exposition

## Albrecht Dürer (1471-1528) et la gravure allemande au musée Condé à Chantilly

Par Nicole Garnier, Conservateur en chef  
du patrimoine, chargée du musée Condé.

L'exposition présente quarante œuvres d'Albrecht Dürer : trente-quatre gravures (dont dix-sept au burin, une suite religieuse de seize pièces également gravée sur cuivre, *La Petite Passion*, une image religieuse gravée sur bois), un ensemble de six dessins originaux comprenant trois feuilles recto-verso provenant de son album de voyage aux Pays-Bas (1520-1521), ainsi qu'une sélection d'œuvres d'artistes Allemands comme Martin Schongauer, Albrecht Altdorfer... Albrecht Dürer est une des personnalités les plus fascinantes de l'art de la Renaissance. Né à Nuremberg, fils d'orfèvre - d'où sa maîtrise de la gravure sur cuivre au burin -, il se forme dans sa ville natale, puis voyage dans l'Europe du Nord avant de gagner l'Italie, où il se rend à deux reprises. Humaniste, il introduit la Renaissance en Allemagne et s'intéresse au mouvement de la Réforme. Les principales étapes de la carrière de Dürer sont représentées dans l'exposition, des premières pièces profanes à *La Petite Passion* sur cuivre, et mêle aux gravures les dessins de l'artiste, dont ceux, à la pointe d'argent, qui proviennent de son carnet de voyage aux Pays-Bas en 1520. Chantilly conserve en effet ses pièces les plus célèbres, qu'elles soient religieuses comme *Saint Jérôme dans sa cellule*, philosophiques comme la *Mélancolie* ou *La Grande Fortune*, mythologiques comme *L'Enlèvement d'Amymone*, ou profanes comme *L'Assemblée des gens de guerre*. ♦

Jusqu'au 8 mars 2004.

## Décorations et distinctions

**Maurice Béjart**, membre libre, **Jean Cortot**, membre de la section de Peinture et **Jean Prodromidès**, membre de la section de Composition musicale, ont été promus commandeurs dans l'Ordre des Arts et Lettres.

**Roman Polanski**, membre de la section des créations artistiques dans le Cinéma et l'Audiovisuel, a reçu le trophée Scopus de l'Université hébraïque de Jérusalem pour sa contribution à l'œuvre de mémoire de l'humanité à travers son film *Le Pianiste*.

**Philippe Roberts-Jones**, membre associé étranger, a été promu commandeur dans l'Ordre de la Légion d'honneur.

**Arnaud d'Hauterives**, Secrétaire perpétuel, a été nommé au Conseil des Arts et Lettres par le Ministre de la Culture Jean-Jacques Aillagon.

**Jacques Taddei**, membre de la section de Composition musicale, a été promu officier dans l'ordre de la Légion d'honneur.

**Hugues Gall**, membre libre, a été promu commandeur dans l'Ordre national du Mérite.

## Publication

**François-Bernard Michel**, membre libre : *Prenez garde à l'Amour* (Paul Valéry), Grasset 2003 et *Médecine hier, médecine aujourd'hui, entretien avec le Professeur Jean Bernard*, Presses Universitaires de France, 2003.



### Exposition

## Anker (1831-1910) Fondation Pierre Gianadda

Dans le cadre de son 25<sup>e</sup> anniversaire, la Fondation Pierre Gianadda présente une importante rétrospective Albert Anker, la première exposition de cet artiste en Suisse romande. Célébrité internationale de son vivant déjà, Anker était

régulièrement présenté au Salon de Paris où il obtint de nombreuses médailles. Anker passe aujourd'hui pour le peintre suisse le plus populaire du XIX<sup>e</sup> siècle. L'exposition propose toutes les techniques d'Anker - tableaux, dessins, aquarelles et faïences - ainsi que l'intégralité de sa thématique. Bon nombre d'œuvres sont exposées pour la première fois.

Fondation Pierre Gianadda, Martigny, Suisse  
Jusqu'au 23 mai 2004.

Illustration : Jeune fille tenant deux chats, 1888.

# Les carnets d'Edouard Vuillard

*L'exposition Vuillard, qui vient de s'achever au Grand Palais et dont nous nous faisons l'écho dans ce numéro de la Lettre, nous offre l'occasion de mettre en lumière les carnets de travail de Vuillard, conservés à la bibliothèque de l'Institut de France, qui retracent avec sensibilité un demi-siècle de la vie du peintre.*

*Par Mireille Pastoureau, Conservateur général et directeur de la Bibliothèque de l'Institut de France.*

Edouard Vuillard naquit en 1868. Il commença à tenir un journal intime à une date inconnue, certainement avant l'âge de vingt ans, pour ne cesser que vingt jours avant sa mort, en juin 1940. Gravement malade, il s'était résolu à quitter Paris pour se réfugier à La Baule auprès de ses amis Jos et Lucy Hessel. Toutes les cliniques étant occupées, il finit ses jours peu après, "échoué comme une épave de la déroute dans un hôtel de vacances"<sup>(1)</sup>. Dans ses bagages se trouvait l'ensemble de ses carnets, mais nous en ignorons le nombre exact car certains n'ont pas été retrouvés. Passés en différentes mains après sa mort, une partie seulement parvint à ses héritiers trois ans plus tard. Cinquante-sept de ces carnets sont aujourd'hui conservés à la bibliothèque de l'Institut de France, bibliothèque commune aux cinq académies qui composent l'Institut. Ils couvrent les périodes 1888-1905 et 1907-1940, ce deuxième ensemble offrant une suite continue.

Leur présence résulte du don à l'Académie des Beaux-Arts, en 1943, des quarante-six carnets hérités par la sœur de Vuillard, Marie, et son mari Kerr-Xavier Roussel, puis d'un don anonyme de onze autres carnets, effectué en 1980. Vuillard avait été élu à l'Académie des Beaux-Arts en 1937, au fauteuil de Paul Chabas. S'il avait souhaité être dispensé des démarches et visites d'usage préalables à son élection, il s'était montré ensuite assidu aux séances et attentif aux travaux de la compagnie.

La réserve de communication des carnets, qui avait été fixée par sa sœur à quarante ans après la mort de Vuillard, tomba le 1<sup>er</sup> janvier 1980. Depuis cette date, la consultation en est donc possible par tout chercheur accrédité à la bibliothèque. Des travaux d'universitaires et de spécialistes leur ont été consacrés, mais leur publication n'est pas encore autorisée par les ayants-droit.

Les deux premiers carnets conservés, dits "de jeunesse", concernent la période 1888-1905. Ils sont d'un plus grand format que les suivants et contiennent davantage de croquis et d'études que de notes intimes et de réflexions esthétiques. Vuillard y consigna des notes de cours de l'École des Beaux-Arts et montra tout son intérêt pour les maîtres du Louvre qu'il visitait inlassablement. Il est probable qu'il avait déjà commencé à cette époque, parallèlement, un véritable journal intime, aujourd'hui perdu<sup>(2)</sup>.

*"Vuillard ne laissait pas s'écouler plus d'une semaine sans consigner ses réflexions".*

La suite continue des carnets pour les années 1907 à 1940 est d'une richesse d'informations exceptionnelle. Chaque carnet contient environ huit mois de la vie de l'artiste. Vuillard ne laissait pas s'écouler plus d'une semaine sans consigner ses réflexions, et c'est généralement chaque jour, le soir de préférence, qu'il se confiait à son journal, selon un rituel minutieux. On a vu dans cet examen journalier, où entrait une part indéniable de discipline, l'empreinte de l'éducation religieuse donnée par les frères maristes à Vuillard enfant.

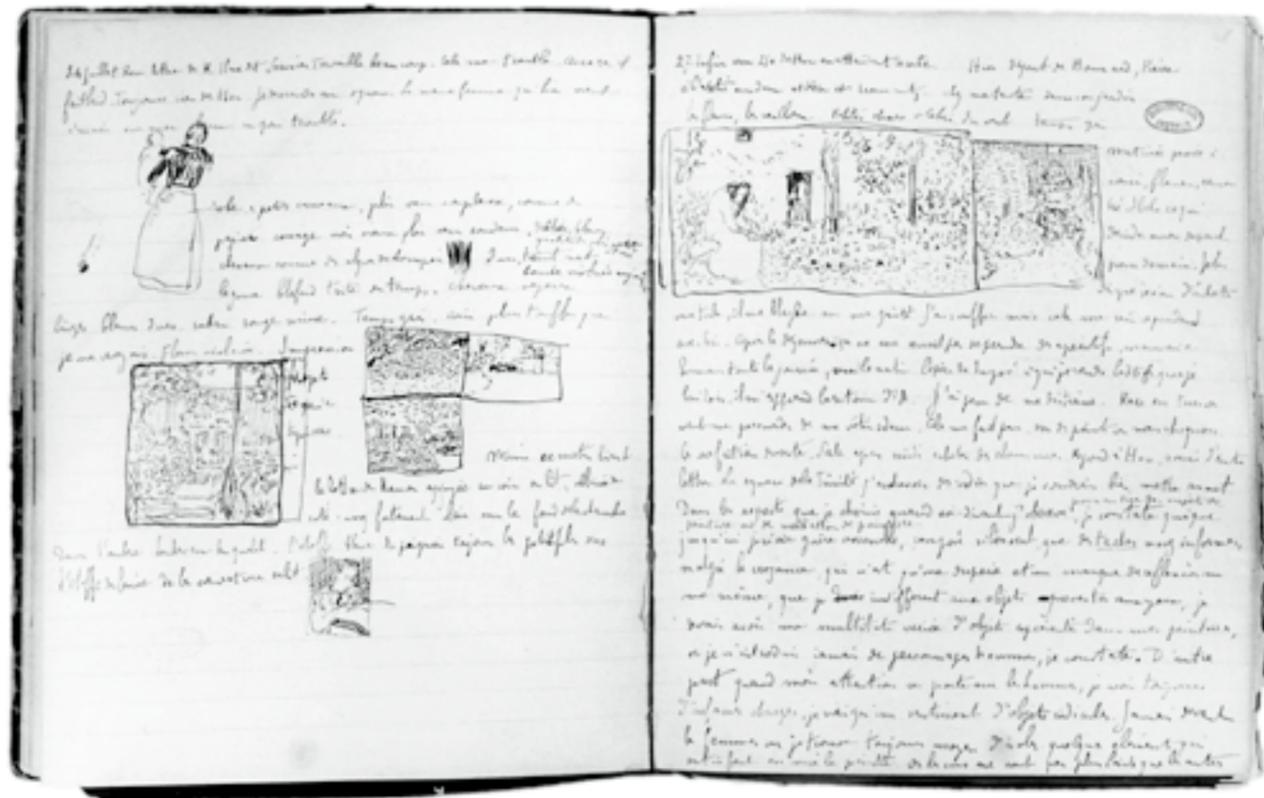
De format de poche, les carnets accompagnaient Vuillard dans tous ses déplacements et étaient destinés à lui seul. A l'exception de son ami et beau-frère K.X. Roussel "et d'une personne qui lui donna des soins pendant sa maladie", ses plus proches en ignoraient l'existence<sup>(3)</sup>. Leur aspect d'articles de papeterie ordinaires, à reliure cartonnée généralement de couleur gris-bleu, contribuait à les banaliser.

Vuillard trouvait dans cette forme d'écriture un sentiment de détente et de sérénité. Il adoptait généralement un style télégraphique, sans aucune préoccupation stylistique. Il se complaisait ensuite dans la relecture de ses notes, prenait plaisir à se replonger dans le passé et à savourer l'écoulement du temps.

Le déchiffrement de ces carnets est particulièrement ardu. Leur extrême fragilité d'abord, due à la qualité moyenne du papier de l'époque et aux manipulations successives, impose une consultation sur microfilm ; mais surtout, l'usage du crayon, les abréviations, les ratures, les surcharges, la rareté de la ponctuation, la graphie parfois minuscule, l'évolution de l'écriture sur une aussi longue période, en rendent la lecture difficile. Pour identifier les noms propres, souvent symbolisés par une simple initiale, il convient de connaître parfaitement la vie privée de l'artiste.

Vuillard consacrait chaque jour une page à sa journée, réglée par un emploi du temps strict. Il la décrivait de manière chronologique, du lever jusqu'au coucher, mentionnant lectures, sorties, rencontres, dîners, et ajoutant souvent des remarques personnelles sur la façon dont il ressentait les événements. Mais les carnets contiennent aussi des croquis d'œuvres, des renseignements précieux sur les commandes, l'état d'avancement des tableaux, les hésitations de l'artiste et présentent de ce fait un intérêt capital pour le catalogue de l'œuvre du peintre. ◀





➔ Ils ont permis récemment la redatation à peu près générale des œuvres par rapport à la plupart des études publiées avant 1990<sup>(4)</sup>.

Jacques Salomon déclare que, “peu de temps avant sa mort, Vuillard avait fait un choix dans ses carnets, en y relevant de larges passages concernant l’art et susceptibles de présenter un caractère d’intérêt général”<sup>(3)</sup>. Ce choix n’a pas été retrouvé mais pourra sans doute être reconstitué lors de la publication du journal, lorsqu’il tombera dans le domaine public en 2010.

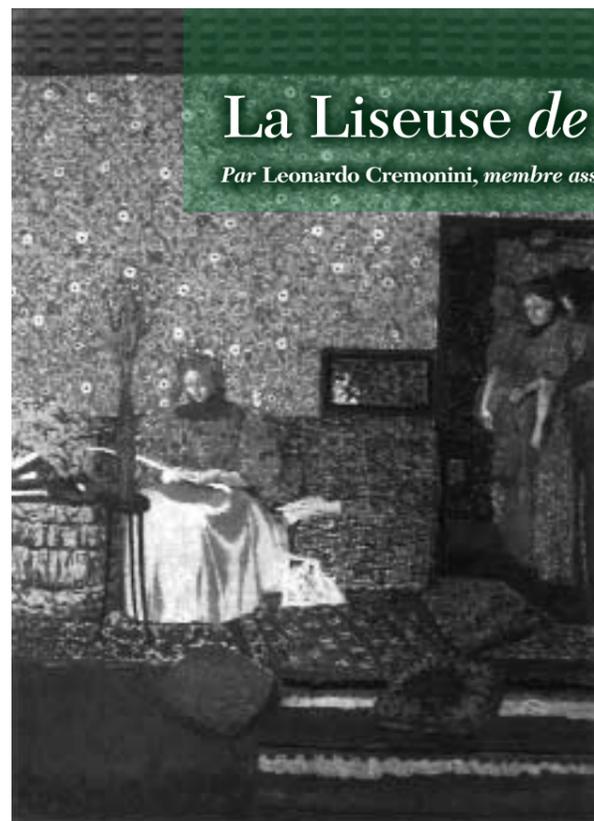
Les journaux intimes de peintres sont des documents rares et intimidants, empreints de pudeur et de sensibilité. Si celui d’Eugène Delacroix est bien connu, certains connaissent encore le secret des archives familiales (Pierre Bonnard) et d’autres n’ont fait l’objet que de publications partielles (Jean-Dominique Ingres, Maurice Denis, Félix Vallotton, Paul Signac). Les carnets de Vuillard sont encore inédits mais peuvent être consultés. Ils ont déjà permis de réaliser le catalogue précis de son œuvre et de lever un coin du voile sur la sphère intime de l’artiste. Cet aperçu permet de ne pas douter qu’ils constituent une source d’une importance capitale pour l’histoire de l’art contemporain. ◆

(1) André Chastel, *Vuillard*, Floury, 1946.

(2) Françoise Alexandre, *Edouard Vuillard. Carnets intimes. Edition critique*. Thèse pour le doctorat d’Etat, Université de Paris 8, 1997-1998.

(3) Jacques Salomon, *Vuillard, témoignage de Jacques Salomon*, Albin Michel, 1945.

(4) Antoine Salomon et Guy Cogeval, *Catalogue critique des peintures et pastels*, Skira-Seuil- Wildenstein Institute, 2003.



## La Liseuse de Vuillard

Par Leonardo Cremonini, membre associé étranger

Le regard humaniste de Degas connaît déjà son doute sur la vision de l’espace. L’illusion rétinienne dans la lumière des impressionnistes, complice investie par l’objectif de la photo, a permis d’oublier que la vision est hors du temps, porteuse d’une forme durable, autrement vécue que la trace d’une absence laissée par le temps photographique. Autant que Seurat, Vuillard dans cet imprévisible tableau, *La Liseuse*, nous retrace la mémoire de la peinture, la nostalgie de l’icône perdue, cette icône qui, dans notre culture, était autrefois l’élan du désir individuel, abrité dans l’idéologie complice : avec *La Liseuse*, à la différence de *La Grande Jatte*, l’icône et son rêve métaphysique sont à la limite de la crise.

Les femmes, qui apparaissent “entre les lignes” dans la tendresse de l’intimisme, sont vêtues d’un “papier peint” qui envahit l’espace, ses tapis, ses coussins, sa géométrie. La crise se résout avec la grâce d’une ironie subtile et inconsciente. Ce “papier peint” qui devient volupté de l’espace, comme des étoiles fleuries, fait oublier sa production sérielle. La profondeur humaniste de l’espace est dévorée par l’arabesque qui ne sera jamais décorative.

Tout se joue dans la tension continue d’une matière voluptueuse, d’un chromatisme frémissant comme s’ils étaient les vrais éléments porteurs d’un visible vécu entre le regard, le désir et le trouble. Partout le doute ou l’interrogation anxieuse nous font apparaître, dans une géométrie excitante, les fragments égarés des femmes, l’encadrement d’un miroir juxtaposé à celui d’une porte, les vêtements aussi “pleins” que les coussins, les lignes des tapis exotiques qui ne sont plus les marqueteries de marbre.

Après l’amour pour Chardin, le silence de l’inatteignable Vermeer. La lumière métaphysique de la chambre flamande devient chez Vuillard la trace brûlée de l’absence où la surface voudrait être le plan géographique d’un nouveau rêve.

L’hypothèse de Dieu devient l’amour pour l’intimité de l’homme, pour ses parenthèses habitées ou peintes, où l’individu et sa solitude résistent encore dans un silence qui a inévitablement suivi les orages de Van Gogh et d’Ensor, avec le souffle coupé, suspendu dans l’émerveillement. Cet émerveillement qui sera étouffé, après lui et Bonnard, par le culte du nouveau - oubli du présent -, ou aussi par la pureté abstraite de la surface monochrome - oubli du désir.

Avec Vuillard et ses proches, la peinture, médium privilégié de la singularité, affirme encore que la vision se situe dans le souffle du “comment” et non pas dans le constat du “quoi”.

## Evocation d’Edouard Vuillard

Par Pierre Carron, membre de la section de Peinture

Au moment où l’on vient de célébrer Edouard Vuillard au Grand Palais, j’ai souhaité évoquer ce peintre qui m’a beaucoup influencé, en présentant aux lecteurs de *La Lettre* un extrait d’un texte écrit par celui qui fut membre de notre Compagnie de 1938 à 1940. Il s’agit d’un rapport sur les envois de peinture des pensionnaires de la Villa Médicis en 1938 et 1939. On sait que l’Académie des Beaux-Arts avait à l’époque la responsabilité du Prix de Rome et de la Villa Médicis.

Au-delà de l’exercice imposé à Vuillard l’académicien, les quelques lignes extraites de ce rapport sont d’autant plus émouvantes qu’elles ont été rédigées peu de temps avant la mort du peintre en 1940. On peut donc y voir les éléments de ce qui pourrait être un testament artistique. Il me semble que ces réflexions peuvent aujourd’hui encore, et peut-être plus que jamais, être méditées avec profit et qu’elles permettent de mieux comprendre Vuillard.

### Rapport de 1938 :

“ Je sais trop l’importance, je connais trop la séduction, la vitalité de notre école française contemporaine pour m’étonner que ces jeunes gens en soient plus ou moins exclusivement hantés. Mais, justement, je tiendrais à leur dire que le goût, l’admiration qu’ils peuvent en avoir, ne sont pas incompatibles avec l’étude de ces œuvres d’art extraordinaires au milieu desquelles il leur est permis de vivre quelque temps ; je sais qu’elles peuvent les déconcerter dans leurs habitudes, leur sembler étrangères à leurs préoccupations actuelles. Eh bien, de cette nouveauté même, on serait heureux de voir quelque influence dans leurs travaux, qui prouverait l’intérêt qu’ils auraient su prendre et montrerait enfin qu’ainsi ils auraient trouvé dans leur vie de pensionnaires de Rome un autre avantage que celui d’un moment de sécurité matérielle.

Qu’on me permette d’ajouter, et cela aura peut-être une valeur à leurs yeux (venant d’un aîné dont les études se sont faites en toute liberté, c’est-à-dire à travers tous les hasards), que les plus grands, les plus indépendants parmi les novateurs modernes, sans même remonter bien loin, de Puvis de Chavannes à Manet, de Degas à Renoir, à Cézanne, tous ont eu le culte des maîtres italiens, les ont étudiés utilement, s’en sont nourris chacun à sa façon, non avec le souci d’une vaine imitation superficielle, mais en s’efforçant seulement d’en pénétrer les qualités vivantes, d’apprécier justement les moyens de leurs prestiges.

J’aurais beaucoup à dire là-dessus, et qui étonnerait peut-être ces jeunes gens par certaines précisions ; je leur conseille seulement d’y réfléchir et je tenais, avant de leur dire quelques mots de leurs envois, à les mettre en garde contre des préventions, des idées fausses qui établissent des séparations arbitraires entre les œuvres d’art du passé et celles du présent en empêchant de voir par quoi elles s’apparentent. [...] Les maîtres, aussi bien modernes qu’anciens, sont complexes, difficiles à pénétrer ; ils dissimulent sous une apparence brillante de légèreté, de laisser-aller, des qualités de volonté, de construction, de dessin, ah ! surtout de dessin, ce mot qui prête à tant de confusions, plus ferme, plus décidé qu’il n’en a l’air (par exemple chez Renoir), car il ne s’exprime pas toujours par des moyens faciles à apprécier, mais procédant toujours d’un dessein très net dans l’esprit. [...]

L’étude des maîtres, des œuvres qui ne se trouvent que là, les réflexions qu’ils peuvent être invités à faire, non pas seulement l’admiration enchantée, exaltée, mais l’exemple de ces travaux où la volonté et l’intelligence jouent un rôle aussi grand que la sensibilité, peuvent les amener à prendre assurance dans les ressources de leur art, dans leurs moyens, et à les employer à des ouvrages plus complets, plus voulus, plus tranquilles. ”

# Les poinçons typographiques de l'Imprimerie nationale

*A la veille du prochain déménagement de l'Imprimerie nationale, nous avons, dans le précédent numéro de la Lettre, attiré l'attention sur l'avenir incertain de la collection historique des poinçons. Avec Christian Paput, revenons aujourd'hui sur ce patrimoine unique au monde, relevant à la fois de l'histoire des techniques, des langues et des Beaux-Arts. Comment s'est-il constitué et enrichi au fil des siècles, comment les savoir-faire se sont-ils transmis jusqu'à nous, comment préserver et valoriser aujourd'hui ces acquisitions du passé et les inscrire dans l'avenir ?*

## *L'Imprimerie nationale des origines à nos jours*

L'enthousiasme du retour à l'Antiquité et l'encouragement que François 1<sup>er</sup> voulut donner aux savants, les dotant d'un matériel digne de leur mission, fondent les origines de l'Imprimerie nationale. A cette période, François 1<sup>er</sup> charge Robert Estienne de prospecter pour découvrir les manuscrits les plus rares en Europe. Sa préoccupation est de permettre à notre typographie grecque de rivaliser avec celle des Alde, nos voisins imprimeurs.

Les lettres patentes de 1538 accordées à Conrad Néobar permettent à celui-ci d'imprimer "correctement" pour le royaume les manuscrits Grecs, que l'on disait "source de toute instruction".

Au début du XVII<sup>e</sup> siècle, les caractères royaux employés également par les maisons privées n'assuraient plus la renommée et la grandeur du Roi. Après avoir installé au Louvre en 1620 un petit atelier d'impression, Louis XIII, conseillé par Richelieu, voulut remédier à cet état de délabrement. C'est le fonds de caractères orientaux de Savary de Brèves qui constitua le point de départ de l'Imprimerie Royale créée en 1640. Elle fut installée au Louvre même, au rez-de-chaussée de la Galerie de Diane.

Mis à part une petite imprimerie privée réservée au Cabinet du Roi Louis XVI à Versailles qui fut supprimée après 1789, il fallut attendre 1794 pour voir la création d'une imprimerie spéciale de l'État installée tout d'abord à l'hôtel Beaujon, puis la même année transférée à l'hôtel de Penthièvre. Imprimerie de la Convention en 1794, elle devint Imprimerie de la République en 1795. L'atelier d'impression fut transféré au ministère de l'Intérieur sous le nom d'Imprimerie des Administrations nationales, mais il reprit bien vite le nom d'Imprimerie de la République.

Sous l'Empire, c'est rue Vieille-du-Temple, au Palais du Cardinal de Rohan, qu'elle fut installée. Sa seule expatriation fut l'escapade de l'Imprimerie impériale en Égypte avec Jean Joseph Marcel (Directeur général de l'Imprimerie alors).

Il fallut attendre 1910 pour voir s'ériger la nouvelle construction de la rue de la Convention et 1922 pour installer l'Imprimerie nationale dans ces locaux.

Elle s'est agrandie depuis de plusieurs unités de production sur plusieurs sites. La première à Douai en 1973 et la seconde en 1990 à Évry (Bondoufle). Dans ces deux usines se repartissent les grosses productions, imprimées principalement sur rotatives, de nos clients institutionnels ou non.

Depuis 1994, l'Imprimerie nationale a changé de statuts. Elle est devenue une Société Anonyme à capitaux d'état et surtout sans aucun privilège d'impression, pour se mettre en conformité avec les lois européennes. La vie économique de l'Imprimerie nationale passe maintenant par le groupe industriel confronté à la concurrence et à la réalisation de bénéfices. De plus, des agences commerciales complètent l'implantation nationale et internationale.

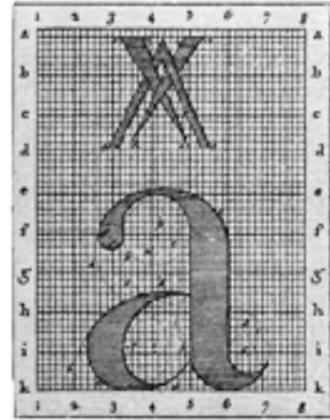
La diversification des produits fabriqués aujourd'hui par l'Imprimerie nationale (cartes plastiques, informatique éditoriale, fiduciaire, etc.), allié à ce panorama historique et géographique, permet de situer le Cabinet des poinçons dans cette entité Imprimerie nationale devenu groupe industriel.

## *Le Cabinet des poinçons de l'Imprimerie nationale*

Le Cabinet des poinçons est un lieu de conservation des pièces gravées ainsi que le lieu de travail des graveurs qui le font vivre.

L'époque de François 1<sup>er</sup>, alors que l'Imprimerie d'état n'existe pas encore, a été féconde et propice aux développements de toutes les formes de typographies et plus particulièrement de la typographie orientale. Il est possible de voir les débuts de la constitution du fonds de caractères orientaux gravés dans les premiers "Grecs du Roi". Puis c'est par l'augmentation progressive du nombre de poinçons et de pièces gravées, notamment

## Les poinçons typographiques de l'Imprimerie nationale (suite)



par l'achat des Buis du Régent, que cette partie d'activité a pu se développer.

Aujourd'hui nous possédons dans différents grosseurs de corps, soixante-dix écritures de styles variés qui représentent environ cent formes d'écritures différentes.

En 1946, la collection de poinçons typographiques a été classée Monument Historique.

Établi à la sortie de la Seconde Guerre mondiale, le Cabinet des poinçons a été constitué pour permettre l'autonomie des travaux typographiques de l'État. Très peu de graveurs se sont succédé au Cabinet des poinçons et les collections ont été enrichies par leur travail, mais de manière bien plus conséquente grâce à diverses transactions. Il y eut tout d'abord la récupération des derniers poinçons de la collection Peignot, qui nous ont été légués par la Fonderie Suisse Haas. Puis c'est la Fonderie espagnole de Neufville qui nous a fait don de poinçons. Certaines pièces de la maison Plon-Nourrit nous sont parvenues, essentiellement des vignettes décoratives. Enfin le rachat de l'Atelier Tanturri a enrichi nos collections par des poinçons de musique, ainsi que par l'outillage complet nécessaire à ce type de gravure et d'impression.

L'enrichissement de nos collections depuis 1946 a porté le nombre des pièces gravées de 300 000 à 500 000. C'est la raison pour laquelle, en 1994, j'ai fait procéder au classement des pièces qui n'étaient pas encore protégées par le Ministère de la Culture. Aujourd'hui nous dénombrons 230 000 poinçons typographiques, 28 000 poinçons gravés en modelé, 14 000 poinçons d'acier pour la gravure de musique, 224 000 idéogrammes chinois gravés sur bois, 15 000 caractères d'affiches en bois, 1 300 bois gravés d'illustration, 3 000 cuivres de taille-douce et 2 500 fers à dorer.

Différents travaux sont menés au Cabinet des poinçons. Le service des Éditions de l'Imprimerie nationale produit toujours quelques ouvrages composés manuellement au plomb et il est dans notre mission de conserver les poinçons typographiques dans un état parfait, de manière à répondre aux besoins de fourniture de caractères. Pratiquement, c'est l'atelier de composition qui commande les caractères plomb à l'atelier de fonderie. Celui-ci fond selon les besoins dans les matrices de sa typonthèque, lorsque l'état de celles-ci le permet. Sinon, la demande remonte la filière de fabrication jusqu'au Cabinet des Poinçons, qui fournit le poinçon original permettant de refrapper une matrice. Au cas où le poinçon ne peut supporter la frappe, il est alors regravé à l'identique en utilisant les méthodes ancestrales que nos anciens nous ont léguées. Ceci constitue la partie restauration de l'activité des graveurs du Cabinet des poinçons.

Outre l'utilisation des pièces gravées proprement dites, le Cabinet des poinçons développe aujourd'hui diverses actions pour valoriser et accroître son fonds :

- participation à diverses expositions, en France et à l'étranger, pour lesquelles des prêts sont consentis. Pour mémoire, le Cabinet des poinçons a prêté des caractères pour l'exposition universelle de Séville, ainsi que pour une exposition accompagnant un colloque à Athènes. Plus près de nous, l'exposition Didot a permis de présenter quelques poinçons, ou encore l'exposition sur le Liban à l'Institut du Monde

Arabe a montré une composition plomb en Phénicien classique.

- ces dernières années, à l'initiative du Cabinet des poinçons, l'Imprimerie nationale a augmenté ses collections par des donations ou, à chaque fois que cela était possible et sans budget prédéfini, elle s'est rendue acquéreur de pièces qui lui ont été proposées.

- l'étude et l'apprentissage superficiels (par la force des choses) de techniques traditionnelles telles la composition, la gravure de musique ou l'impression et la fonte, a été effectuée par les graveurs à chaque fois que cela a été possible pour essayer de préserver, par des écrits ou des connaissances précises, ces métiers qui disparaissent.

- les inventaires des collections ont été réalisés pour permettre le classement Monument Historique. Ces inventaires sont désormais utilisables.

- le Cabinet des poinçons a constitué et continue d'enrichir une bibliothèque de spécimens de caractères, grâce aux fournisseurs et relations du monde des Arts graphiques.

- l'enseignement des connaissances de gravure est parfois dispensé au Cabinet des poinçons. Nous recevons chaque année un stagiaire pour une courte durée de sensibilisation à la gravure du poinçon typographique.

- la partie création de l'activité du Cabinet des poinçons, outre la création du "Gauthier" dans les années 1980, est présente par la gravure de signes inexistants dans les polices anciennes, mais

*“ En 1946, la collection de poinçons typographiques a été classée Monument Historique.”*



Page précédente : caractère de type Grandjean ou "Romain du Roi", authentique typographie de Louis XIV.

A gauche : un établi de graveur dans le cabinet des poinçons.

Ci-dessous : le site actuel de l'Imprimerie nationale, rue de la Convention, à Paris.



surtout, ces derniers temps, à travers deux projets de création de nouvelle typographie au plomb, en cours de réalisation.

- la part de l'activité réservée à la restauration risque de diminuer dans les années à venir du fait d'un moins grand nombre d'ouvrages composés au plomb. Seule une collection utilisant ces caractères subsiste.

### L'évolution de la composition typographique au plomb à l'Imprimerie nationale

Il y a vingt-deux ans, en 1982, environ cent trente compositeurs travaillaient dans les galeries de l'Imprimerie nationale, aujourd'hui ce sont quatre personnes qui se partagent le travail de composition en langue française et en langues orientales. Malgré l'amorce de la formation de personnel dans ce secteur, il n'y a plus de fondeur en permanence pour réagir à la demande des compositeurs. Les imprimeurs typographes, au nombre de 330 en 1973, n'étaient plus que 13 en 1988 et ne sont plus aujourd'hui que 4.

Le renouvellement du personnel, dont la moyenne d'âge est élevée, n'étant pas assuré, se pose un véritable problème pour ces métiers qui ne sont plus enseignés aujourd'hui. C'est la raison pour laquelle un conservatoire des Arts de la typographie et du livre s'impose.

Cela n'est pas très nouveau, nos anciens tiraient déjà le signal d'alarme il y a fort longtemps pour que soit créé ce conservatoire, afin que sur les fondements de l'art typographique au plomb soit perpétuée une utilisation judicieuse des connaissances typographiques. Le 31 janvier 1805, Jean Joseph Marcel, recevant le Pape Pie VII, déclarait: "Qu'il me sera doux d'exposer aux regards studieux du Pontife ami des sciences, les trésors industriels de ce Conservatoire de la Typographie, qui a mérité d'être décoré du titre d'Impérial et qui est glorieux de la protection spéciale du grand Napoléon."

### L'acquisition des connaissances du passé

On ne peut prétendre se doter d'un outil de communication performant, ni d'un outil pédagogique adapté à nos ambitions,

sans faire l'effort de préserver les véritables témoins historiques et techniques que sont les matériels, les savoir-faire et les connaissances du domaine des Arts et Industries graphiques, accumulés pendant des siècles. Ces savoir-faire et connaissances sont toujours indispensables à ce qu'il est convenu d'appeler les "nouvelles technologies".

Le livre, fondement de nos sociétés modernes, contient en lui-même tout l'art, toute la science et toutes les techniques humaines. Comment peut-on, dans ces conditions, être insensible à la perte de qualité de cet outil ? Comment est-il possible de se moquer de la disparition des connaissances relatives au livre, au papier, ou à l'écriture ? On répondra sans doute que l'on ne se moque pas. Mais comment appeler alors le désintérêt pour cet outil essentiel et surtout le manque d'attention des autorités politiques et du "monde intellectuel", qui lui-même, appuie toute sa connaissance sur le livre ?

Peut-être est-ce à cause des efforts déployés envers ce que l'on nomme les technologies nouvelles qui, avant même d'être matures, montrent déjà leurs limites et leurs inconvénients. Plus de 3000 ans d'histoire du livre ne méritent-ils pas davantage d'attention ? La braderie actuelle du patrimoine typographique voit disparaître l'outil de production du livre et de l'imprimé, ☛

auquel tout un chacun est attaché. Cet outil est une partie de la connaissance du mode de fabrication du livre mais aussi la justification de sa forme actuelle et future.

Sur quels fondements construisons-nous l'outil de communication de demain ? Savons-nous tous que, malgré les avantages et les développements des supports modernes, ceux-ci empruntent toujours à l'imprimé ses formes, ses pages et ses caractères ?

L'abandon ou la négligence des pouvoirs publics au sujet de ce secteur d'activité est une erreur qu'il est grand temps d'essayer de réparer. On encense l'écrit, on respecte la matière fournie par nos académies, on entretient, on enrichit et on travaille la langue française, on cherche à la promouvoir à travers le monde et on oublie son vecteur principal de promotion qu'est l'imprimé. N'y aura-t-il pas en France, à l'égal d'autres pays, de Musée-Conservatoire digne de ce nom ?

L'imprimé en lui-même n'est rien. Rien qu'un objet, parfois un bel objet, mais il est surtout le support de la connaissance.

Le seul aujourd'hui à pouvoir prouver qu'il peut traverser les siècles et servir encore demain. Faut-il attendre des pollutions irréversibles pour que des mesures soient prises ? Faut-il attendre que les plus grandes puissances économiques mondiales s'aperçoivent du désastre pour que nous commençons à notre tour à réagir ? Laisserons-nous disparaître toutes ces connaissances accumulées autour du livre et de l'écriture sans bouger ? Réfléchit-on parfois que sans la forme donnée à la pensée écrite, la pensée disparaît ? La forme dans laquelle se fige la pensée est une partie de cette pensée. La culture d'un peuple ne peut s'exprimer au mieux qu'à travers certains moyens précisément adaptés. Ces moyens sont la langue, l'écriture et bien sûr l'imprimé pour sa diffusion. C'est cet outil imprimé-livre dont il s'agit et c'est ce qui sert à le produire qui est à sauver. Il est le mieux adapté à la cohésion culturelle et sociale. N'oublions pas non plus que le livre est la première industrie culturelle. C'est en préservant l'imprimé et le livre, en favorisant l'apprentissage de ses techniques actuelles et historiques de fabrication, en l'élevant ou en le maintenant à son meilleur niveau artistique,

que l'on construira l'avenir et que l'on préservera également la qualité des domaines immatériels d'aujourd'hui et de demain.

Le prix à payer pour ce projet n'est pas, comme le croient certains, de l'argent dépensé sans retour, mais bien au contraire un investissement pour que la culture soit portée à son plus haut niveau. La préservation et la connaissance du livre, l'étude de techniques en voie de disparition ou ayant disparu sont indispensables aux développements culturels et technologiques futurs. Certains pays l'ont bien compris, où l'on paye à prix d'or des artisans français dont on enregistre les savoir-faire traditionnels les plus rares.

Si une priorité et une urgence absolues ne sont pas données à la réalisation de ce type de projet, il est évident que les élections passant, les inévitables changements de responsables politiques et administratifs remettent en cause toute décision qui ne connaît pas un début d'exécution (ce que l'on a déjà pu constater plusieurs fois depuis les premières réflexions sur le sujet). À part une décision et un financement "fort" de l'état, l'avenir de la filière de la conservation des matériels et des savoir-faire, d'incertain devient inexistant.

À une époque où il est de plus en plus urgent de se poser des questions sur le devenir même de l'imprimé, ces décisions doivent être prises avant que plus personne ne sache ce qu'est une lettre, un livre ou encore même le support papier.

Il faut se décider à investir dans la préservation des savoir-faire, dans l'entretien des matériels qui ont permis le développement du livre, dans

la recherche en typographie et en arts graphiques appliqués au papier. Quelques projets de formation semblent se mettre en place. Espérons que ces actions seront largement suivies et qu'un "lieu" du livre, de l'imprimé et de la typographie pourra être institué.

## Quel constat ?

- il est indispensable de conserver les savoir-faire. Pour cela, il faut pouvoir dispenser un enseignement utile pour des fabrications traditionnelles mais également actuelles, permettant de justifier des choix graphiques et professionnels dans l'exercice moderne des Arts du livre et de l'imprimé.

- le nouveau statut de l'Imprimerie nationale impose des données économiques rentables. Or, un conservatoire ou un musée ne sont pas des pourvoyeurs de richesses, chacun en est bien persuadé.

- le déménagement de l'Imprimerie nationale risque de voir disparaître certaines spécialités comme cela a déjà été le cas (reliure), et de comprimer encore les ateliers traditionnels (surfaces).

## Ce qui a été fait :

- une étude a été menée pour trouver un ou des financements pour un conservatoire si possible "vivant" des Arts graphiques. Malheureusement, ces recherches se sont révélées infructueuses et sans conclusion.

- le Ministère de la Culture et l'Imprimerie nationale essayent de mettre en place une convention pour aider au financement de la formation de personnels, afin de préserver quelques métiers rares. Cette démarche présente quelques grosses difficultés de mise en place.



## Ce qu'il faudrait faire :

- constitution d'un musée-conservatoire vivant, de niveau national et européen, de l'écriture, de l'imprimé et du livre digne de ces métiers et de la France, prenant en compte les divers projets existants dont le capital de l'Imprimerie Nationale serait le noyau. Ce musée-conservatoire serait le garant de la connaissance et de la préservation des matériels et des savoir-faire. Il serait la référence immuable en dehors des expériences et des enseignements de type LEG (laboratoire d'expérimentation graphique) à l'école Estienne par exemple.

- constitution d'une bibliothèque des Arts et Industries graphiques de dimension nationale autour des bibliothèques de l'Imprimerie nationale, de la bibliothèque de l'école Estienne, de la bibliothèque des Arts Graphiques et d'autres bibliothèques privées prêtes à participer.

- développement de l'étude de l'écriture, dans les IUFM notamment, en profitant du retour de la pratique de la calligraphie.

- inclure, dans le cursus universitaire (comme cela existe à l'étranger, aux États-Unis et au Japon notamment) l'apprentissage de la réalisation de documents imprimés traditionnels et actuels, de la conception à l'imprimeur, avec prise en compte des règles, typographiques, de mise en page et de fabrication.

- dispenser les connaissances sur le livre et l'imprimerie au plus grand nombre, en utilisant le réseau des bibliothèques et en promouvant des stages pour le public. Ils seraient animés par les personnels de ces bibliothèques, eux-mêmes recevant une formation complémentaire par les spécialistes d'un éventuel conservatoire.

- former des personnels aux quelques métiers rares et indispensables à la compréhension de la chaîne graphique et des règles qui la régissent. ♦

## A lire : Pierre Perrin, *La Chartreuse ou la Sainte Solitude*, Poème imprimé par Pierre Moreau, Maître Ecrivain Juré (Paris, 1647)

Préface d'Henri-Jean Martin, et études d'Isabelle de Conihout (conservateur en chef à la Bibliothèque Mazarine), Maxime Préaud (Réserve du Département des estampes de la Bibliothèque Nationale de France),

Jean Duron (directeur de l'Atelier d'études sur la musique française des XVII<sup>e</sup> & XVIII<sup>e</sup> siècles, Centre de Musique Baroque de Versailles ; UMR 2162 du CNRS),

Christian Paput (maître graveur au cabinet des Poinçons de l'Imprimerie Nationale, enseignant à l'École Estienne), Frédéric Gabriel (École Pratique des Hautes Études).

Publié sous la direction d'Isabelle de Conihout et Frédéric Gabriel. Coédition Bibliothèque Mazarine - Editions Comp'Act. In-folio avec de nombreuses illustrations.

editionscomp.act@wanadoo.fr  
www.bibliotheque-mazarine.fr

## Les poinçons typographiques de l'Imprimerie nationale

(suite)



## L'art de la typographie

Par Michel Déon, de l'Académie française

L'annonce que l'Imprimerie nationale allait quitter ses locaux rue de la Convention, pour s'établir en province, - c'est si loin la province, n'est-ce pas ?- ou au moins dans les environs de Paris, a soulevé un tollé presque aussi bruyant que la circulaire ministérielle qui, voici une douzaine d'années, supprimait autoritairement l'accent circonflexe. Les Français, bien qu'il n'y paraisse guère dans la vie quotidienne, sont sentimentalement beaucoup plus attachés qu'on ne le croit à des traditions dont, la plupart du temps, ils ignorent les dates, le fonctionnement et même la raison d'être.

Les trésors de l'Imprimerie nationale ne disparaîtront pas sur un coup de baguette magique. Non, ils déménagent et s'installeront dans des bâtiments dont on peut, sans doute aucun, prévoir qu'ils seront plus fonctionnels et plus accessibles au grand public, ce qui n'est pas le cas rue de la Convention.

Gardons confiance puisque l'important est de sauver un matériel d'une admirable richesse historique et littéraire et de pouvoir former de nouveaux artistes de l'imprimerie. Je dis "artistes" ayant toujours considéré la typographie et l'estampe comme des arts, même comme deux des grands arts qui sont l'honneur de l'homme.

Le cabinet des poinçons est, probablement, le plus riche du monde avec 500.000 pièces dont les caractères exclusifs des ex-imprimeries royales, devenues nationales, aux si beaux noms : Garamont (1641), Grandjean (1714), Luge (1773) et d'autres plus récents, non moins célèbres et datant des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles.

Les machines elles-mêmes, si étranges avec leurs puissants bras, leurs mains, leurs roues et leurs cylindres sont autant de sculptures surréalistes d'une menaçante beauté.

Une promenade dans le labyrinthe des casiers stupéfie par la richesse inouïe des caractères de pratiquement toutes les civilisations de l'écrit, par l'abondance des poinçons d'acier (certains datant de François 1<sup>er</sup>), par les idéogrammes chinois gravés sur bois, les cuivres de taille douce, les fers à dorer...

Si toutes les étapes d'une formidable conquête du savoir étaient vouées à la fonte ou à la brocante lors d'une de ces tables rases que l'on appelle pudiquement réformes, c'est l'histoire même de l'homme pensant qu'on effacerait pour mettre à la place... quoi ?... rien, ces signes fugitifs sur des écrans, vulnérables au moindre virus, onomatopéés que la mode et l'analphabétisme vieillissent dès leur brève éclosion.



Ci-dessus, de haut en bas et de gauche à droite : casses de plomb de caractères hiéroglyphiques, occidentaux, arabes, chinois et cunéiformes.

Que dire du personnel de l'Imprimerie nationale ? Nous en connaissons peu d'aussi érudit dans tout ce qui touche aux modes de représentation de la pensée ou de reproduction de l'art. La science et le goût du travail parfait sont confondants. Si, du jour au lendemain, les formateurs des nouvelles générations disparaissaient et que les machines informatiques happaient les apprentis, c'est la classe peut-être la plus noble de l'artisanat français, enviée par le monde entier, qui serait rayée de notre patrimoine encore actif.

Il n'en est pas question. Bien au contraire, le Ministère de la Culture entend poursuivre une œuvre et une tradition et, plus que jamais, en assurer la pérennité, persuadé, comme l'écrivait Olivier Patin au XVII<sup>e</sup> siècle, que... "après la louange de bien parler, la louange de bien imprimer tout visiblement est la première". ♦

Voilà pour parler patrimoine et formation une entrée en matière bien grandiloquente, et bien idéaliste ! Je le concède ! Mais, au fond, c'est bien toujours cette idée qui nous guide, c'est bien notre pôle, la colonne vertébrale qui nous permet de nous dresser pour tenter de voir un peu plus loin quand le sens de la marche se perd, que la direction à prendre s'estompe, disparaît sous l'usure du quotidien.

Contradiction entre la notion de jeunesse et celle de patrimoine ?

Je ne le pense pas, et la contradiction n'est qu'apparente.

Les étudiants de nos écoles de métiers d'art et d'arts appliqués sont avides de connaissances, curieux, conscients que ces métiers sont de culture, qu'ils s'insèrent dans l'histoire, et qu'anciens, ils n'en sont pas moins d'avenir car ce sont d'abord des métiers de création, au service des créateurs.

Ils ont conscience d'être une parcelle, un maillon encore dans la forge, d'une longue chaîne de transmission des connaissances, des savoir-faire, des expériences.

Ils sont du patrimoine vivant, notre culture en mouvement. Sans les réceptacles intelligents qu'ils sont, le patrimoine matériel est lettre morte.

Oserais-je dire qu'ils sont le "soft" du "hard" ! Ils sont le logiciel intelligent, toujours à jour, toujours "dernière version", toujours renouvelé qui saura faire vivre et faire évoluer la machine que nous transmet l'histoire.

Poussons plus avant, prenons un exemple ; nous disions lettre morte ?

Imaginons que le Cabinet des poinçons, trésor typographique, si remarquablement entretenu par Christian Paput et Nelly Gable, devienne l'instrument dynamique qui participe à la passation des connaissances et des savoir-faire. Le Ministère de la Culture a déjà apporté dans ce sens les prémices d'une réponse en permettant la formation de Pierre Walusinski.

Le Cabinet des poinçons, autrefois fleuron de la nation, aujourd'hui bras en souffrance d'un groupe d'entreprises agressé par les coups du marché, peut s'affirmer un peu plus comme instrument de formation sans perdre sa dimension patrimoniale.

Imaginons que ce patrimoine matériel, inanimé, devienne un lieu de formation. Transportons dans le lieu de vie qu'est l'École ces pièces ensommeillées.

Réunissons, associons l'École Estienne, lieu de transmission, de formation, d'éducation à cette richesse exceptionnelle du patrimoine matériel.

Une renaissance comme après une longue convalescence.

Ne nous y trompons pas, il ne s'agit en aucune manière de refaire l'atelier du XIX<sup>e</sup> siècle, on trouve aujourd'hui sur l'établi, à côté des burins et des échoppes des graveurs, des ordinateurs et des fraiseuses à commande numérique, naturellement.

Le moment d'inquiétude frileuse a été à peine sensible dans ces métiers. C'est une tradition ancienne, économie bien comprise, que de vouloir s'éviter le travail fastidieux et répétitif afin de l'investir dans la création. L'histoire des machines à graver, à commencer par celle de Conté, illustre clairement cet état d'esprit.

Un autre exemple ? Celui plus prometteur, le bon exemple ! La bibliothèque des arts graphiques, appelée aussi le fonds Morin, léguée à la Ville de Paris, était hébergée dans les locaux de la mairie du VI<sup>e</sup> arrondissement.

Le manque d'espace, et sans doute aussi la faible fréquentation, a contraint les édiles à reconsidérer la destination du local.

Qu'est-elle devenue ? Dans un premier temps, déposée dans une cave du Forum des Halles où elle risquait la crue centen-

## L'avenir de la typographie ?

Où est la vie ? où est l'avenir d'une nation et plus sûrement encore de notre part d'humanité ?

La réponse pour moi est évidente, sans hésitation. L'avenir d'une nation est dans sa jeunesse, et parce que je suis éducateur, puisque je suis professeur, j'affirme que c'est avant tout dans la formation de cette jeunesse que l'on peut construire avec quelque assurance l'avenir de notre humanité.

nale ; elle est aujourd'hui stockée dans des entrepôts à marchandises au nord de la capitale.

Le mal n'est pas bien grand pensera-t-on, il n'y a pas eu beaucoup de protestations ! Un fonds aussi spécialisé ne peut être consulté que par quelques chercheurs.

Voire !

L'École Estienne possède elle aussi une bibliothèque spécialisée autour du livre, animée par Anouck Seng. Elle est remarquablement fréquentée par nos étudiants et par les chercheurs. Elle est l'exemple d'une bibliothèque spécialisée vivante qui joue totalement son rôle d'instrument de formation. Tout simplement parce qu'elle est dans une école spécialisée.

La Ville de Paris s'est engagée à réunir le fonds des Arts Graphiques à celui de l'École Estienne, tous deux sont de sa responsabilité (réunion du 20 mars 2003).

Nous sommes sur la bonne voie. N'est-ce pas une insulte à l'intelligence que des livres enfermés et inaccessibles, de fait interdits ?

Qui peut accepter cette idée ?

Ce sont les lecteurs qui font vivre ces "lettres mortes". Que sont les livres, sans le regard de l'intelligence pour leur permettre de parler ?

Que manque-t-il pour que cet engagement devienne réalité ? La réhabilitation de quelques locaux !

Je ne suis pas un grand économiste, mais revient-il plus cher d'entretenir deux lieux, seraient-ce des tombeaux, ou un seul lieu de vie, d'échange et de formation ?

Deux exemples, pour illustrer cette idée simple que nous voulons défendre ; réunir le patrimoine matériel aux lieux de formation. Donner aux uns de la vie, accroître les instruments d'éducation pour les autres. Ils doivent être l'avant et l'envers d'une même médaille, celle de l'avenir qui connaît son histoire.

Si nous avons choisi l'École Estienne, c'est que nous y sommes attachés et que l'on parle un peu mieux de ce que l'on connaît bien ; mais on pourrait multiplier à l'envi et pour les autres métiers, et pour d'autres collections, cette proposition de simple intelligence... Trop simple ?

Nous sommes dans un continuum, qui puise toujours à ses sources. Comme un arbre, dont les racines, profondément ancrées dans l'histoire, nourrissent de jeunes rameaux vigoureux, régulièrement enrichis de greffons porteurs de fruits nouveaux.

Ne serait-ce pas la célèbre marque des Estienne que je viens de décrire ? ♦

Jean-Louis Estève, Professeur à l'École Supérieure Estienne des Arts et Industries Graphiques

# Place à l'avenir

*Le projet d'aménagement de l'île Seguin et des rives de la Seine, à Boulogne-Billancourt.*

**Par Jean-Pierre Fourcade, ancien ministre, Sénateur-Maire de Boulogne-Billancourt**

Dix ans après l'arrêt des chaînes de production automobile sur l'île Seguin, le projet d'aménagement des terrains Renault à Boulogne-Billancourt entre dans une phase active. Alors que François Pinault vient de déposer le permis de construire de ce qui sera sans doute la plus grande fondation privée d'art contemporain en Europe, la ville s'est dotée des outils nécessaires - ZAC, SEM d'aménagement - à la réussite d'une opération d'aménagement de cette envergure.

Autour d'un plan d'ensemble fondé sur quelques principes forts (l'espace public privilégié, la mixité urbaine et sociale volontairement encouragée, les circulations douces multipliées), il s'agit aujourd'hui de transformer une friche en exemple de ce que devront être les villes du XXI<sup>e</sup> siècle : solidaires, vivantes, belles, inscrites dans une démarche qui allie le développement durable à la qualité de vie des habitants.

Les accords indispensables à la concrétisation de cette démarche (notamment sur le financement des équipements publics) ont été conclus avec les différents partenaires privés et publics de ce projet et déjà, de grands travaux d'infrastructure sont sur le point de débiter, parmi lesquels le confortement des berges de l'île Seguin ou encore le nouveau pont entre Billancourt et l'île.

Place à l'avenir. Cet avenir, nous avons voulu qu'il s'enracine dans l'histoire industrielle et urbaine de Boulogne-Billancourt, nous avons longuement réfléchi, travaillé et concerté pour le dessiner, nous nous apprêtons maintenant à le vivre. ♦

**Grande salle des séances, le 29 octobre 2003.**



De haut en bas : vues du projet d'aménagement. Le quai de Stalingrad, vue d'artiste et maquette de la Fondation d'Art contemporain François Pinault (Tadao Ando et Michel Macary, architectes), le parc ouvert sur la rive de Billancourt, le nouveau pont sur la Seine entre Boulogne et l'île Seguin (Marc Barani, architecte).



Etude préparatoire pour le Cantique des Cantiques par Théodore Chassériau

“Madame, Je regrette de ne pouvoir vous fournir aucun renseignement qui puisse vous être utile pour le travail que vous préparez sur l'œuvre de Théodore Chassériau [...]. Pour moi, je ne l'ai connu que fort tard, et comme il y avait une très grande différence d'âge entre nous, mes rapports avec lui n'ont été que ceux qui existent entre un tout jeune homme et un homme fait ayant déjà dans l'art une position importante [...]. C'est vous dire que je ne savais rien de sa vie.”

Extrait d'une lettre à une correspondante anonyme.

Cette vie dont Gustave Moreau refuse de parler est celle de Théodore Chassériau. A travers ses mots, l'auteur ne fait qu'imposer sa vérité : celle qui occulte une part de son passé et par là-même, la source de ses premières inspirations. L'Histoire nous a pourtant appris que, dès 1851 et ce jusqu'en 1853, les deux hommes se fréquentèrent et s'apprécièrent.

La découverte d'un ensemble de vingt-huit dessins inédits de Théodore Chassériau nous éclaire enfin sur la collaboration réelle et intense qui lia ces deux grands artistes français au début de cette seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'héritage que Moreau reçut de Chassériau ne fut pas seulement thématique, il fut aussi graphique. De sept ans son aîné, Chassériau fut pour Moreau un ami mais également un maître et, plus précisément encore, un initiateur. Tel un professeur proposant un exemple à son élève, Théodore Chassériau trans-

# Quand Chassériau signait Moreau

**Par Edwart Vignot, historien d'art.**

mettra au jeune Gustave Moreau ses dessins ; ce dernier se les appropriera littéralement et les intégrera dans trois de ses tout premiers tableaux que sont : le *Darius*, le *Cantique des Cantiques* et le *Hamlet*.

Ces dessins et les dix-sept autres qui composent cet ancien portfolio autrefois démantelé étaient probablement à l'origine destinés à l'étude. Ils constituaient ce que l'on appelait alors *Album vade-mecum*, album que Théodore Chassériau réalisa sans doute durant plusieurs années et dans lequel l'artiste exprima son vif intérêt pour les sujets tirés de la Bible, la littérature et l'Antiquité.

La série de sanguines des *Suivantes infidèles*, œuvres conçues par Moreau et préparatoires à un tableau qu'il ne peindra jamais, est la parfaite illustration de l'immense influence qu'exerça le créateur du célèbre *Tepidarium* (mort précocement en devenant de l'âge de trente-sept ans) sur le talentueux auteur en devenir de l'*Œdipe et le Sphinx*. Gustave Moreau ne pourra jamais se défaire totalement de cette magistrale mais ô combien “ encombrante manière de faire ”.

Quand Chassériau signait Moreau, quand Moreau signait Chassériau, ou comment vingt-huit dessins remettent aujourd'hui en question notre vision de l'Histoire de l'Art, histoire qui fut avant tout celle de deux hommes, deux amis, deux artistes. ♦

**Grande salle des séances, le 12 novembre 2003**

## Prix Cercle Montherlant Académie des Beaux-Arts 2003

Pierre Cardin et les lauréats : Jean-Louis Agobet, Loïc Coquin, Pascale Hemery, Emmanuelle Pérat et Denis Monfleuret.



Prix Pierre Cardin 2003

L'Académie des Beaux-Arts a décerné les Prix Pierre Cardin d'un montant de 7 623 euros chacun. Ces cinq prix, offerts par le grand couturier, membre libre de l'Académie des Beaux-Arts, sont destinés à encourager de jeunes artistes. Les lauréats sont, pour la Peinture : **Emmanuelle Pérat**, pour la Sculpture : **Denis Monfleuret**, pour l'Architecture : **Loïc Coquin**, pour la Gravure : **Pascale Hemery**, pour la Composition Musicale : **Jean-Louis Agobet**. Ces Prix ont été remis aux lauréats lors de la Séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts, sous la Coupole de l'Institut de France (voir pages 4 et 5).

## Grand Prix d'Architecture 2003

Le jeudi 29 janvier 2004 a eu lieu la proclamation officielle des résultats du Grand Prix d'Architecture 2003 de l'Académie des Beaux-Arts. Le **Grand Prix** d'Architecture de l'Académie des Beaux-Arts (Prix Charles Abella), d'un montant de 25.000 €, a été attribué à **Alban Simonet**, né en 1977 à Montreuil sous Bois, élève de Jean-Louis Latour à l'École EAPVS en 3<sup>e</sup> cycle. Le **Deuxième Prix** (Prix André Arfvidson), d'un montant de 10.000 €, a été attribué à **Cyrille Refaut**, né en 1973 à Yaoundé (Cameroun), élève de Jean-Louis Nouvian à l'École EAPVS en 3<sup>e</sup> cycle. Le **Troisième Prix** (Prix Paul Arfvidson), d'un montant de 5.000 €, a été attribué à **Benjamin Chanu**, né en 1978 à Orsay, élève de Jean-Louis Latour à l'École EAPVS en 2<sup>e</sup> cycle. Nous reviendrons sur le Grand Prix d'Architecture 2003 dans le prochain numéro de la Lettre.



Christian Delacampagne, Arnaud d'Hauterives, Ariane Delacampagne, Jean-Pierre Grivory et François-Xavier de Sambucy de Sorgue



Le jury s'est réuni le mercredi 8 octobre et a attribué cette récompense pour la première fois. Le lauréat 2003 est : **Animaux étranges et fabuleux. Un bestiaire fantastique dans l'art**, de Christian et Ariane Delacampagne, publié chez Citadelles & Mazenod.

Le Prix Cercle Montherlant - Académie des Beaux-Arts 2003, d'un montant de 10 000 € vient d'être décerné. Ce prix récompense chaque année l'auteur d'un ouvrage de langue française illustré et consacré à l'art, dans son sens le plus large : il peut s'agir aussi bien de disciplines que d'objets artistiques. Le prix est doté d'un montant de 10 000 € grâce au mécénat de Jean-Pierre Grivory, Président de la société Cofinluxe-Parfums Salvador Dali. Il a été fondé à l'initiative du Cercle Montherlant qui souhaite ainsi rendre hommage au grand écrivain, amoureux des arts et collectionneur d'objets et de tableaux. L'Académie des Beaux-Arts s'est associée au Cercle Montherlant, apportant sa caution morale à ce nouvel événement dans le calendrier des prix littéraires et artistiques. Présidé par Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, le jury était composé pour cette première session de Hélène Carrère d'Encausse, Secrétaire perpétuel de l'Académie française, Caroline Astier, Pierre Cardin, Patrick de Carolis, Jean-Pierre Grivory, Frédéric Mitterrand, Edwart Vignot et du Président du Cercle Montherlant, François-Xavier de Sambucy de Sorgue.

## Prix d'Ouvrages

Au cours de sa séance du 29 octobre, l'Académie des Beaux-Arts a décerné les Prix d'Ouvrages 2003. Le jury était composé d'Arnaud d'Hauterives, Gérard Lanvin, Roger Taillibert, Yves Millecamps, Jean Cardot, Antoine Poncet, René Quillivic, Jean Prodromidès, François-Bernard Michel. Le **Prix Bernier**, d'un montant de 5000 €, a été attribué au **National Geographic France**, réalisé pour fêter les 115 ans de l'éditeur. Le **Prix Debrousse-Gas-Forestier**, d'un montant de 1500 €, a été décerné à **Claudine Cohen** pour *La femme des origines, images de la femme dans la pré-histoire occidentale*.



Le **Prix Paul Marmottan**, d'un montant de 4500 €, a été décerné à l'ouvrage de **Frank Zöllner**, traduit par **Wolf Fruhtunk**, *Léonardo da Vinci*. Le **Prix Bordin**, d'un montant de 1500 €, a été partagé en deux prix : le premier prix a été attribué à **Jean-Loup Fontana** pour *Passions, chefs d'œuvres de la Renaissance dans les Alpes méridionales* ; le second prix a été décerné à **Joseph Koudelka** pour l'ouvrage intitulé *Théâtre du temps*. Le **Prix de Joest**, d'un montant de 1500 €, a été attribué au *Dictionnaire Berlioz*, ouvrage réalisé par **Cécile Reynaud** et **Pierre Citron**, **Jean-Pierre Bartoli** et **Peter Bloom**. Le **Prix Thorlet**, d'un montant de 1500 €, a été partagé en deux prix : le premier prix a été attribué à l'ouvrage de **Michel Poletti** et **Alain Richarme** *Jean-Baptiste Carpeaux, sculpteur* ; le second prix est donné à l'ouvrage *Despierre (1912-1995)* réalisé sous la direction de **François** et **Danielle Ceria**, avec un texte de **Lydia Harambourg**.

Arnaud d'Hauterives, Jean Cardot, Ipoustéguy et Antoine Poncet.



Prix de Sculpture de la Fondation Simone et Cino Del Duca 2003

L'Académie des Beaux-Arts a décerné le Prix de Sculpture de la Fondation Simone et Cino Del Duca 2003 d'un montant de 38 000 €. Ce prix, créé en 1995 par Madame Simone Del Duca, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts, est décerné chaque année, en alternance à un peintre et à un sculpteur. La Fondation Simone et Cino Del Duca s'est associée à l'Académie des Beaux-Arts pour décerner le prix récompensant un sculpteur. Le jury s'est réuni le mercredi 15 octobre 2003 au Palais de l'Institut, et

le Prix a été attribué au sculpteur **Ipoustéguy**. De son vrai nom Jean Robert, le sculpteur est né en 1920 dans l'Est de la France. Il a commencé sa formation artistique en 1938 aux cours du soir de la Ville de Paris. Après la guerre, il installe ses ateliers à Choisy-le-Roi où il vit et travaille toujours. C'est à partir des années 1960 que la reconnaissance arrive et les commandes se succèdent pour lui. En 1978, une rétrospective à la Fondation nationale des Arts plastiques fait connaître Ipoustéguy à la presse quotidienne et artistique comme au monde des musées, et lui procure un nouveau public.

En 1984, il reçoit la Légion d'Honneur, et en 1988 la médaille de l'Académie d'architecture lui est remise pour l'ensemble de son œuvre. Différentes rétrospectives sont organisées au long des années 1990 à Berlin, à Bar-le-Duc, à Chelsea en Angleterre.

Ipoustéguy, artiste solitaire au style très personnel, à l'écart des courants officiels contemporains, jouit aujourd'hui d'une renommée mondiale.



Louise Labé (détail), bronze, 1982.

## CALENDRIER DES ACADÉMICIENS

### Jean-Louis FLORENTZ

*Prière de Marie au Golgotha*, op.7, Orchestre national des Pays de la Loire, direction Hubert Soudant, soprano Guylaine Girard, au Centre de Congrès à Angers les 10 et 11 janvier, au Palais des Congrès à Nantes les 13, 14 et 15 janvier, à Château-Gonthier le 16 janvier et à La Roche-sur-Yon, salle du Manège, le 17 janvier.

*Qsar Chilâne*, op.18, direction John Nelson, Festival Présences, Maison de la Radio, auditorium Olivier Messiaen, Paris, le 8 février.

*La Croix du Sud*, op.15, orgue Maud Gratton, CNSMDP, salle d'orgue, Paris, le 11 février.

*Debout sur le soleil*, op.8, orgue Michel Bourcier, Festival Aspects des musiques d'aujourd'hui, cathédrale de Caen, le 13 mars.

*Qsar Chilâne*, op.18, Orchestre du CNR / Supérieur, direction Pierre-Michel Durand, CNR / Supérieur, Paris, le 19 mars.

*Second Chant de Nyandarua*, op.11, pour douze violoncelles, Classe de Marcel Bardou, direction Marcel Bardou, CNR / Supérieur, Paris, le 31 mars.

### François-Bernard MÂCHE

"Portraits croisés Mâche-Monteverdi", concerts et conférence : *Korwar*, *Solstice*, *Guntur Madu*, et en création trois interludes d'après Monteverdi, *La terza prattica*, E. Chojnacka, clavecin. *Trois chants sacrés* pour voix seule et le trio *Brûli* pour clarinette, piano et violoncelle par l'ensemble Accroche Note.

*Canzone IV* pour 5 voix solistes, *Danaé* pour 12 voix solistes et percussion, et en création mondiale *Heol dall* pour 12 voix solistes et 2 pianos, par l'ensemble Musicatreize, direction Roland Hayrabetian. À la Filature de Mulhouse, le 25 janvier.

### Serge NIGG

*Visages d'Axël*, Festival "Présences 2004" de Radio-France, à Montpellier le 31 janvier et à Paris le 1<sup>er</sup> février.

### Jean PRODROMIDÈS

Création du ballet *La Septième lune* (commande de l'Opéra national de Paris), chorégraphie Davide Bombana, direction Arturo Tamayo, à l'Opéra national de Paris, Palais Garnier, du 19 au 26 avril 2004.

### CHU TEH-CHUN

*Paysagisme des songes*, à la galerie de la Malmaison à Cannes, du 17 janvier au 2 mai. Lavis à l'encre de Chine, à l'espace Miramar à Cannes, du 6 février au 21 mars. Peintures récentes à la galerie Patrice Trigano à Paris, du 4 février au 6 mars.

## L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud d'HAUTERIVES

### BUREAU 2003

Président : Gérard LANVIN  
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

### SECTION II - SCULPTURE

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

### Section III - ARCHITECTURE

Marc SALTET • 1972  
Christian LANGLOIS • 1977  
Roger TAILLIBERT • 1983  
Paul ANDREU • 1996  
André WOGENSCKY • 1998  
Michel FOLLIASSON • 1998  
Yves BOIRET • 2002

### SECTION IV - GRAVURE

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

### SECTION V - COMPOSITION MUSICALE

Serge NIGG • 1989  
Marius CONSTANT 1992  
Jean-Louis FLORENTZ 1995  
Jean PRODROMIDÈS • 1990  
Laurent PETITGIRARD • 2000  
Jacques TADDEI • 2001  
François-Bernard MÂCHE 2002

### SECTION VI - MEMBRES LIBRES

Pierre DEHAYE 1975  
Michel DAVID-WEILL • 1982  
André BETTENCOURT • 1988  
Marcel MARCEAU • 1991  
Pierre CARDIN 1992  
Maurice BÉJART • 1994  
Henri LOYRETTE • 1997  
François-Bernard MICHEL • 2000  
Hugues GALL • 2002

### SECTION VII CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL

Pierre SCHENDORFFER 1988  
Gérard OURY • 1998  
Roman POLANSKI • 1998  
Jeanne MOREAU • 2000  
Francis GIROD • 2002

### 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  
Leonardo CREMONINI • 2001  
Leonard GIANADDA • 2001  
Seiji OZAWA • 2001

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.

