

Lettre de
l'ACADEMIE des
BEAUX-ARTS

INSTITUT  DE FRANCE



La Peinture
Du geste
à la parole

numéro **75** printemps 2014



Éditorial

Avec ce nouveau numéro de *La Lettre* qui ouvre l'année 2014, le comité de rédaction fête le vingtième anniversaire de sa création à l'initiative de Bernard Zehrfuss, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts auquel a succédé en 1996 Arnaud d'Hauterives. Reprise et développée sous l'autorité vigilante de ce dernier, *La Lettre* s'est enrichie des interventions des académiciens toujours plus attentifs à soutenir la revue pour des échanges de vues élargis à des intervenants extérieurs. Grâce à ces participations pluridisciplinaires, à la richesse des sujets abordés dans la continuité d'un esprit d'ouverture et le respect des valeurs pérennes de l'Académie des Beaux-Arts et de l'Institut. Aujourd'hui, personne ne contestera la place que la *Lettre* s'est faite dans le domaine des publications consacrées aux beaux-arts. Avec un sommaire couvrant quarante pages centrées autour d'un dossier complété par les activités de l'Académie des Beaux-Arts et de ses membres, *La Lettre* connaît une diffusion au niveau national et même international qui justifie pleinement sa reconnaissance et son succès.

Dans ce numéro, dont le dossier est consacré à la Peinture, des peintres, membres ou non de notre Compagnie, s'expriment à propos de leur pratique, et apportent leurs témoignages sur la peinture aujourd'hui. Nous les en remercions.

Au moment de boucler ce numéro, nous apprenons le décès de notre confrère le peintre Chu Teh-Chun, à l'honneur en ouverture de notre dossier consacré à la Peinture. Nous reviendrons dans le prochain numéro de la Lettre sur la vie et l'œuvre de cet artiste exceptionnel.



Retrouvez l'intégralité du dossier thématique de la Lettre de l'Académie des Beaux-Arts à l'adresse Internet : www.academie-des-beaux-arts.fr/lettre/minisite_lettre75/index.html

sommaire

- ☛ page 2
Éditorial
- ☛ page 3
Réception sous la Coupole :
Ousmane Sow
- ☛ page 4
Actualités : Colloque
« Poulenc et la France »
- ☛ page 5
Réception sous la Coupole :
Philippe de Montebello
- ☛ pages 6, 7
Exposition :
« Les Impressionnistes en privé,
cent chefs-d'œuvre de
collections particulières »
au Musée Marmottan Monet
- ☛ pages 8 à 31
Dossier : « La Peinture,
du geste à la parole »
- ☛ pages 32, 33
Exposition : « Georges Rohmer :
une vie de peintre » au Palais de
l'Institut de France
- ☛ pages 34, 35
Actualités :
« Le cabinet des estampes
contemporaines de la
bibliothèque de l'Institut »
par Mireille Pastoureau
- ☛ page 36
Hommages :
Caroline Lee, Ilias Lalaounis
- ☛ page 37
Actualités :
« La France se désintéresse-t-elle
de ses églises ? »
par Robert Werner
« Un Maître et ses Maîtres,
Xu Beihong et la peinture
académique française »
par Didier Bernheim
Décorations, Parution
- ☛ pages 38, 39
Communications :
« De l'œil à l'oreille »
Par François-Bernard Mâche
« La parodie, le pastiche et la
caricature à l'épreuve du droit
d'auteur » par Didier Bernheim
- ☛ page 40
Calendrier
des académiciens

Né à Dakar en 1935, Ousmane Sow sculpte depuis sa plus petite enfance. En 1957, au décès de son père, il part pour Paris où il vit de petits métiers ; il y passe le concours d'infirmier puis entre à l'école de kinésithérapie de Boris Dolto, personnage qui marquera fortement sa personnalité.

Après l'indépendance de 1960, Ousmane Sow retourne dans son pays, devenu la République du Sénégal, dont le président est alors Léopold Sedar Senghor, et opte pour la nationalité sénégalaise.

De retour en France en 1968, il travaille à Fontenay-sous-bois, Montreuil, Paris, dans des cabinets qui lui servent aussi de studios de cinéma où il réalise des courts-métrages mettant en scène de petites sculptures animées ; il transforme ses appartements successifs en ateliers de sculpture, détruisant ou abandonnant derrière lui les œuvres qu'il crée.

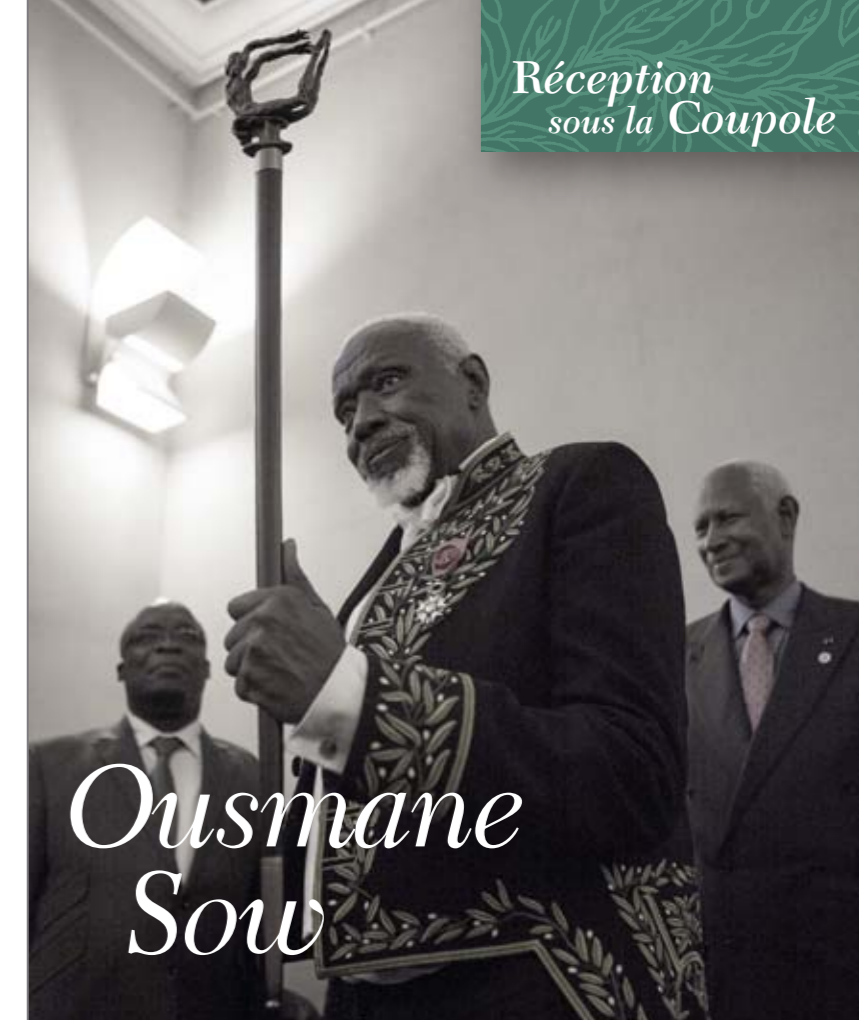
En 1980, il décide de rentrer définitivement au Sénégal et ouvre un cabinet médical privé. C'est là, dans son pays, que naissent ses premières grandes sculptures représentant les Nouba du Sud Soudan.

Révélé en 1987 au Centre Culturel Français de Dakar, où il présente sa première série sur les lutteurs Nouba, l'artiste expose six ans plus tard, en 1993, à la Documenta de Kassel en Allemagne, puis, en 1995, au Palazzo Grassi, à l'occasion du centenaire de la Biennale de Venise, expositions qui signent sa consécration.

S'attachant à représenter l'homme, il travaille par séries et s'intéresse aux ethnies d'Afrique (Nouba, Masaï, Zoulou et Peul), puis d'Amérique en représentant, en 1999, *La bataille de Little Big Horn*, une série au souffle épique composée de onze chevaux et vingt-quatre personnages.

La même année, sur le Pont des Arts à Paris, une rétrospective de son œuvre réunissant cet ensemble impressionnant et les séries africaines attire plus de trois millions de visiteurs. L'œuvre d'Ousmane Sow a été exposée par la suite dans plus d'une vingtaine de lieux, dont le Whitney Museum à New York. En 2001, il confie aux Fonderies de Coubertin la réalisation de ses premiers bronzes à partir de ses originaux. Plus de quarante grands et petits bronzes ont depuis vu le jour.

Profondément enracinée dans la terre africaine et éminemment universelle, célébration magistrale du corps et méditation sur la vie humaine, son œuvre est volontairement figurative. Ainsi en témoignent ses sculptures en bronze installées dans les villes d'Angers, Besançon ou Genève, représentant *L'Immigré*, *L'homme et l'enfant*, ou encore *Victor Hugo*, réalisée à la demande de Médecins du Monde pour la Journée du refus de la misère. ♦



Ousmane Sow

Le mercredi 11 décembre dernier, Ousmane Sow, élu dans la section des membres associés étrangers le 11 avril 2012 au fauteuil précédemment occupé par Andrew Wyeth, est reçu à l'Académie des Beaux-Arts par son confrère Jean Cardot, sous la Coupole de l'Institut de France.



Le sculpteur Jean Cardot et son confrère Ousmane Sow.
Photos Juliette Agnel

Extrait du discours de Jean Cardot :

« Il vous faudra attendre vos cinquante ans pour ne plus faire que ce qui vous plaît, la sculpture. Ne regrettez rien, dans la sculpture, le plus dur, ce sont les soixante premières années.

« Votre œuvre est faite de patience. Il semble que c'est dans votre nature. Vous avez mis au point un produit dont vous recouvrez vos sculptures, une sorte d'enduit que vous modelez et qui vous a demandé des années de préparation. À ce propos, vous dites : « J'ai surtout eu la patience de laisser que les choses se fassent. Le mérite que j'ai eu, c'est de laisser passer du temps ». Lorsqu'on vous demande pourquoi vous n'avez pas montré vos sculptures plus tôt, vous répondez : « Peut-être que je n'étais pas prêt. C'était un mûrissement, je n'étais pas pressé. Je savais qu'il me faudrait montrer mon travail, mais je ne savais pas où. Ce n'était pas très important pour moi » [...]

« Finalement, ce qui vous intéresse, c'est ce que vous faites, des sculptures qui racontent leur propre histoire, sans que vous ayez à vous en mêler. Vous aimez raconter des histoires, des séries, comme à la télévision, vos sculptures parlent entre elles, elles se regardent. Ce sont parfois des superproductions, comme la série consacrée à la bataille de Little Big Horn, ultime victoire d'un peuple avant l'extermination ou l'asservissement. Pas moins de trente-cinq sculptures, hommes et chevaux. Les combattants s'affrontent en duels singuliers entre les chevaux blessés qui roulent sur le sol. »

COLLOQUE

Poulenc et la France

Le 27 novembre 2013 s'est tenu à l'Académie des Beaux-Arts, dans le cadre des Célébrations Nationales, un colloque intitulé : « Poulenc et la France ».

Initié et dirigé par **Simon Basinger**, directeur de la publication des *Cahiers Francis Poulenc*¹, ce colloque nous a donné l'occasion d'entrer en contact intime avec le compositeur, dans une enceinte où il ne fut jamais admis.

L'Académie des Beaux-Arts s'est ainsi illustrée à rendre hommage au compositeur français du XX^e siècle le plus joué dans le monde, dans le cadre du cinquantième anniversaire de sa mort.

S'ouvrant sur un panel de photographies diverses d'un jeune Poulenc, à la fois Parisien et Tourangeau, alterné de mélodies interprétées par le compositeur lui-même, le colloque s'ouvrit par l'allocution de bienvenue du Secrétaire perpétuel Arnaud d'Hauterive, suivi du Président de séance Lucien Clergue. Ce dernier su relater avec aisance le lien que Poulenc entretenait avec Cocteau, laissant entrevoir la toute dernière publication du *Passé défini* !

Alternant des communications de jeunes musiciens ou musicologues tels que Dominique Arbey sur *Poulenc à Paris*, Aline Dumery sur *Poulenc en Touraine*, ou encore Joëlle Brun-Cosme dans son savoureux *Poulenc et Rocamadour*, parsemé de lettres dites par le jeune comédien Ghislain Decléty avec, en point d'orgue, la projection d'un film inédit² réalisé par Christophe Poulenc et Béli Ellerson, des images inédites du compositeur lui-même au piano conclurent cette première partie. Cette séance fut couronnée par la présence du toujours fringant ténor français Michel Sénéchal, qui sut prouver que Poulenc est toujours bien vivant : de friandes anecdotes vinrent régaler l'assistance au même titre qu'un bon verre de vin de Touraine ! Ni ami, ni intime, Michel Sénéchal se définit, avec humilité et dans un souci de vérité, comme le « bon copain » du compositeur que son maître Pierre Bernac lui fit rencontrer. Tout jeune alors, il le fréquenta d'assez



près pour relater les humiliations auxquelles à l'époque les amitiés particulières pouvaient conduire. Souvent étouffée par ses proches, le compositeur confia un jour au chanteur la souffrance de devoir mener une double vie, celle qui était imposée aux homosexuels à une époque qui n'est pas si lointaine et qui résonne encore dans l'actualité d'aujourd'hui. Ainsi totalement incarné, le compositeur nous fit même déguster son propre vin, une bien nommée *cuvée Poulenc* issue du Grand Coteau de Noizay, tandis que chacun pouvait échanger sur le compositeur en toute simplicité.

Simon Basinger sut nous conduire sur ces *Chemins de l'amour* si chers au compositeur, avec brio et enthousiasme, nous promettant de nous y entraîner dès que possible et ce, avec toujours autant de passion ! ♦

1 Les Cahiers Francis Poulenc sont édités chez Michel de Maule, Paris.

2 Poulenc Intime, 1999, réalisé par Christophe Poulenc & Béli Ellerson.

En haut, à gauche : Francis Poulenc et la claveciniste polonaise Wanda Landowska. Photo Bibliothèque nationale de France

En haut, à droite : le jeune comédien Ghislain Decléty ; en dessous, le Secrétaire perpétuel Arnaud d'Hauterives, Lucien Clergue, Président de séance et Simon Basinger. Photos CmPezon

Né à Paris, Philippe de Montebello a consacré l'essentiel de sa carrière au Metropolitan Museum, à l'exception de quatre années pendant lesquelles il a assumé les fonctions de directeur du Musée de Houston (Texas). Après ses études à l'Université de Harvard et à l'Institute of Fine Arts (IFA) de New York, il débute au Metropolitan Museum au département des peintures avant de devenir conservateur en chef du musée ; il en assumera la direction à partir de 1977 jusqu'à 2008. À ce jour, il est le directeur à avoir assuré le plus longtemps cette fonction au sein de cette institution vieille de 140 ans.

Partisan d'une politique muséale engagée, Philippe de Montebello double la superficie du Metropolitan Museum tout en assurant la modernisation des galeries et organise un grand nombre d'expositions internationales de premier plan. Il mène une politique d'acquisitions considérable, incorporant non seulement des œuvres individuelles, mais aussi d'importantes collections. En 2008, les conservateurs du Metropolitan Museum rendent hommage à sa carrière avec l'exposition « The Philippe de Montebello Years : Curators Celebrate Three Decades of Acquisitions ». Cette exposition sans précédent sélectionne quelque 300 œuvres entrées dans la collection du musée sous sa direction.

Après avoir quitté le Metropolitan Museum, Philippe de Montebello devient le premier chercheur invité au Musée du Prado à Madrid, et entame une nouvelle carrière en tant

Le mercredi 19 mars, Philippe de Montebello, élu le 11 avril 2012 dans la section des membres associés étrangers au fauteuil précédemment occupé par Seiichiro Ujiie, est reçu à l'Académie des Beaux-Arts par son confrère Michel David-Weill, sous la Coupole de l'Institut de France.



Michel David-Weill et le Secrétaire perpétuel Arnaud d'Hauterives accueillent Philippe de Montebello. Photos CmPezon

que professeur de muséologie et de l'histoire des musées à l'Institute of Fine Arts de New York. Il anime également un programme télévisé hebdomadaire intitulé « NYCarts » sur la chaîne publique Channel 13 qui a remporté deux Emmy Awards.

Il a été membre du conseil d'administration du Musée d'Orsay de 2008 à 2013, et est actuellement membre honoraire du conseil au Musée du Prado à Madrid.

En 2003, le président des Etats-Unis, G.W. Bush lui a décerné la National Medal of Arts et en 2009, le président Barack Obama lui a remis la National Humanities Medal. ♦

Philippe de Montebello

Extrait du discours de Michel David-Weill :

« Vous avez su défendre ce que vous aimez le plus, mais vous avez su aussi vous ouvrir à ce que vous avez appris à aimer. Ainsi grâce à vous, le MET possède aujourd'hui de magnifiques collections de photographies, d'art africain et d'art moderne, qui appartiennent à des domaines où vous savez reconnaître la qualité même si, comme moi, ils ne vous touchent d'abord qu'indirectement par le biais de la connaissance de l'art [...] À une époque où il est bon de se vanter d'être un professionnel et un spécialiste, vous avez le courage de maintenir que vous êtes un amateur. Y a-t-il rien de plus beau ? L'art, vous l'aimez entièrement. D'un amour véritable, où se mêlent le désir et l'affection. Comme on peut aimer une personne vivante... « car les âmes créées pour admirer les grandes œuvres ont la faculté ultime des amants ; ils éprouvent autant de plaisir aujourd'hui qu'hier, ils ne se lassent jamais, et les chefs-d'œuvre sont, heureusement, toujours jeunes. Amateurs, vous le savez ! » écrivait Honoré de Balzac.

Etre un amateur est une grâce qui se cultive mais qui exprime aussi une disponibilité de l'être envers la beauté. C'est reconnaître la primauté de l'art, son importance vitale, c'est essayer d'orienter son regard vers la grandeur et le miracle à travers une vision du monde faite de tolérance et d'ouverture à tous les courants, dans le respect et l'amour de toutes les traditions.

Etre un amateur, c'est entrer dans l'intimité d'une œuvre d'art, la regarder comme si c'était au premier jour de sa création, la voir vivre et l'aimer... »

Pour célébrer ses quatre-vingts ans, le musée Marmottan Monet a souhaité rendre hommage aux collectionneurs du monde entier avec cette exposition qui réunit cent chefs-d'œuvre impressionnistes.

Ouvert pour la première fois au public en 1934, le Musée Marmottan Monet célébrera son quatre-vingtième anniversaire en 2014. En moins d'un siècle, le musée a bénéficié de legs et de donations d'une envergure sans égale faisant de lui le dépositaire du premier fonds mondial d'œuvres de Claude Monet et de Berthe Morisot. Sans la générosité des collectionneurs et des descendants d'artistes, il ne serait pas devenu un haut lieu de l'impressionnisme. Conscient de cet héritage, le musée souhaite débiter les cérémonies de son anniversaire en rendant hommage aux collections privées.

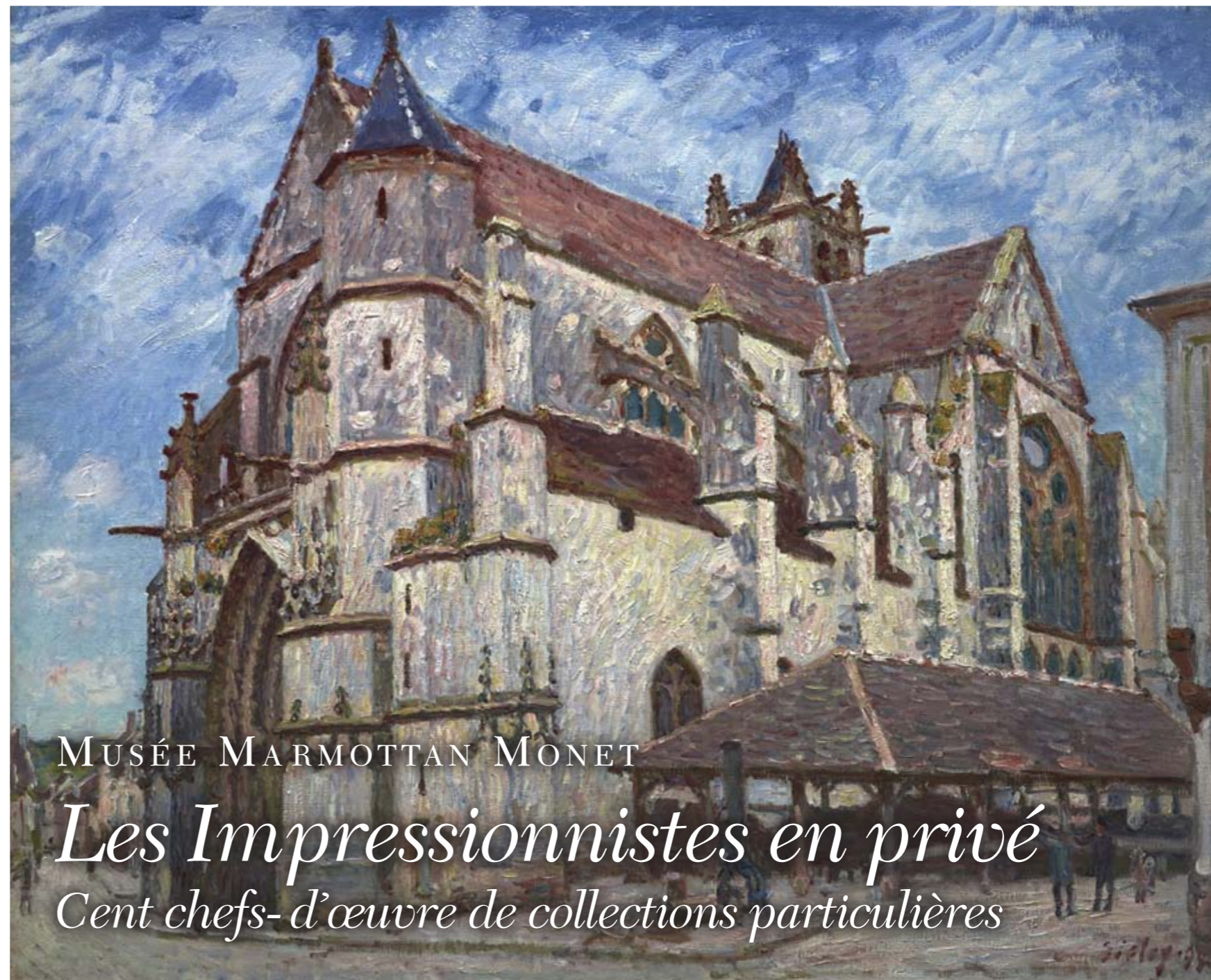
Cette exposition, intitulée *Les Impressionnistes en privé*, réunit exclusivement des œuvres en provenance de collections particulières, grâce à des prêts en provenance de France, des Etats-Unis, du Mexique, de Suisse, de Grande-Bretagne et d'Italie. Ainsi, cette exposition offre l'opportunité unique au public de découvrir des tableaux pour la plupart jamais vus. Une centaine de chefs-d'œuvre impressionnistes constitue un ensemble d'exception. Quarante-deux peintures et une vingtaine d'œuvres graphiques par Jean-Baptiste-Camille Corot, Eugène Boudin, Johan Barthold Jongkind, Édouard Manet, Frédéric Bazille, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Edgar Degas, Camille Pissarro, Alfred Sisley, Gustave Caillebotte, Berthe Morisot, Armand Guillaumin, Paul Cézanne, Mary Cassatt, Eva Gonzalès et Auguste Rodin permettent de retracer une histoire de l'impressionnisme à travers des œuvres inédites. Le parcours de l'exposition présente d'abord les prémices de l'impressionnisme. Il continue avec son éclosion vers 1874, puis avec les années 1880-1890 quand le groupe des impressionnistes se disloque pour laisser place au génie créatif de chacun de ses membres. Enfin, l'œuvre ultime de maîtres tels Pierre-Auguste Renoir, Camille Pissarro, Alfred Sisley et Claude Monet, qui, par bien des égards se situe au-delà de l'impressionnisme, ouvre une fenêtre sur l'art moderne. Unique et incontournable, cette exposition témoigne de la présence et de l'engagement toujours vifs des maîtres impressionnistes au sein des collections privées. ♦

Musée Marmottan Monet, du 13 février au 6 juillet
www.marmottan.fr

À droite : Alfred Sisley, *L'Église de Moret, le soir*, huile sur toile, 81,2 x 100,3 cm, 1894.
 Collection particulière Texane, photography by Brad Flowers

En bas : Frédéric Bazille, *La Terrasse de Méric*, huile sur toile 97 x 128 cm, 1867.
 Association des Amis du Petit Palais, Genève © Studio Monique Bernaz, Genève

Ci-contre : Claude Monet, *Anglais à la moustache*, crayon noir sur papier avec rehauts de gouache, 24 x 16 cm, vers 1857.
 Collection particulière © Christian Baraja



MUSÉE MARMOTTAN MONET
Les Impressionnistes en privé
 Cent chefs-d'œuvre de collections particulières

“ L'exposition « *Les Impressionnistes en privé* » réunit cent chefs-d'œuvre de collections particulières. Peintures, dessins, sculptures par Corot, Boudin, Jongkind, Manet, Bazille, Monet, Renoir, Degas, Morisot, Sisley, Pissarro, Guillaumin, Cassatt, Gonzalès et leur ami Rodin offrent un panorama de l'impressionnisme à travers des œuvres inédites dignes des plus grands musées. Nous souhaitons exprimer nos plus sincères remerciements aux cinquante-et-un prêteurs qui se sont associés à ce projet, dont ils ont fait une manifestation unique. Leur enthousiasme et leur soutien sans faille sont à l'image de leur générosité. Tous ont accepté, pour la durée de notre exposition, de dégarnir les murs de leurs appartements et de se séparer de leurs plus belles œuvres d'art.

Patrick de Carolis, Directeur du Musée Marmottan Monet

La Peinture

Du geste à la parole

Voilà des décennies que des Cassandre font entendre des voix discordantes sur la survie de la peinture, le sens à lui donner, sa place, sa nécessité et son actualité sur la scène artistique contemporaine.

« On doit toujours s'excuser de parler peinture, écrit Paul Valéry. Mais il y a de grandes raisons de ne pas s'en taire. Tous les arts vivent de paroles. Toute œuvre exige qu'on lui réponde, et une « littérature » écrite ou non, immédiate ou méditée, est indivisible de ce qui pousse l'homme à produire ».

L'analyse, l'engagement dans un art qui est « chose mentale » comme l'a écrit Léonard de Vinci, sont indissociables d'un métier et d'une discipline mis au service des éléments traditionnels dans un esprit nouveau. Face à une tradition de la peinture qui demeure liée à la nature, à ses formes, à ses structures, à ses textures, à l'ombre et à la lumière du jour et de la nuit, au rythme même de la vie, les artistes ont toujours été tentés d'interroger les facteurs essentiels pour une nouvelle étape fortifiée par des conquêtes plastiques et stylistiques.

La question se pose, toujours plus incorrecte et provocante.

Peut-on encore peindre aujourd'hui ? Faut-il continuer à recourir aux outils traditionnels dans une civilisation où les techniques les plus sophistiquées et les connaissances scientifiques renvoient à des notions de rationalité et d'éphémère ? Le XX^e siècle est fait de ces allers et retours entre rejet et défense de la peinture.

Tel le phénix, la peinture ne cesse de renaître de ses cendres jamais éteintes. Elle s'inscrit en regard de l'éternité, de la perpétuité du développement organique et spirituel de la création.

Faut-il s'excuser de faire de la peinture ? Nous trouverons dans ces pages les réponses de peintres déterminés dans l'exercice de leur art, engagés dans leur temps, pouvant reprendre à leur compte la maxime de Boileau : « Rien n'est beau que le vrai ».

J'ai commencé à exposer dès 1951 pendant mes études et en 1963 j'ai eu ma première exposition personnelle. Date importante – en 1965 – j'ai représenté mon regretté pays, la Yougoslavie à la Biennale de Paris. J'ai obtenu le premier prix, un séjour de six mois et ce séjour, qui devait être temporaire, dure depuis 48 ans.

L.H. : *Une vocation indissociable de la passion d'une pratique quotidienne du dessin. Quelle est la part du dessin dans votre œuvre peinte ?*

V.V. : Le dessin est la base incontournable de tout ce que je fais. Des dessins de grand format, toujours à l'encre, je n'aime pas le crayon, le fusain qu'on peut effacer sur le papier. On peut se permettre toutes les libertés avec le dessin et aussi le déchirer, le jeter. Il a sa discipline autonome. Dessiner, quelle joie énorme. Le trait avec lequel j'agresse la surface blanche, le grincement de la plume. Le dessin est au départ de chaque peinture. Sur la toile, je trace

Je ne suis pas du côté de la narration

Rencontre avec Vladimir Velickovic, membre de la section de Peinture par Lydia Harambourg, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

ce que j'envisage de faire. A partir de ce que j'ai préparé des changements s'imposent en cours. En peinture, il y a un ou plusieurs dessins que j'utilise pour construire le sujet voulu. Je n'ai jamais fréquenté une école d'art, ni un cours de dessin. Je n'ai jamais dessiné d'après modèle mais d'après des photos, oui (Muybridge, des photos trouvées au hasard).

L.H. : *La pensée préside à votre action de peindre. Le métier mûri a sa part et cependant vous prenez avec lui des libertés indispensables à votre expression.*

V.V. : La liberté, la liberté du geste est très importante. L'imaginaire se nourrit de cette liberté, l'invention aussi. Elle permet de développer un langage, de faire fonctionner l'image, d'utiliser les éléments, les symboles qui vous appartiennent pour construire l'œuvre voulu. Je m'appuie beaucoup sur l'instinct, l'intuition, je n'ai pas de plan, de stratégie, je suis débarrassé de toute contrainte, prisonnier d'aucun dictat, d'aucune règle. Je poursuis ma route, restant fidèle à ce « fil rouge » qui traverse mon travail, en essayant d'évoluer (je l'espère au moins) dans la continuité.

L.H. : *Votre relation à l'image, au réel est d'abord sanctionnée par le corps humain, prioritaire et enjeu d'une dialectique qui vous identifie.*

V.V. : L'homme, la figure humaine m'ont toujours obsédé. Ils ont été mon sujet dès le début et je ne les ai pas quittés encore aujourd'hui. Ils m'aident à me voir, à voir le monde, à dire tout ce qui me préoccupe, à prendre mes responsabilités. Je pense qu'une de celles de l'artiste est de placer la figure humaine au centre des événements qui depuis toujours me concernent : la violence, l'agressivité, la destruction. L'image me sert à dire ce que ce même homme fait à l'homme. Ethiquement, moralement je me sens obligé de « voir » et de « faire voir », de commenter à ma manière, avec mes « outils » bien sûr. Le plus important est de créer le dialogue qui au départ est entre moi et l'image que je

suis en train de réaliser, et puis une fois le travail terminé (il n'est jamais terminé) passer au dialogue, souhaitable mais pas garanti, avec les autres, avec le public qui accepte cette proposition que je lui fais, ou la refuse. L'indifférence, l'absence de ce dialogue ? Je n'aimerais pas.

L.H. : *La cohérence de votre œuvre serait due à la mise en place de figures emblématiques selon vos propres mots d'un « échiquier ». Un vocabulaire de figures, d'animaux, d'accessoires qui traversent ou accompagnent des « paysages espaces ».*

V.V. : Les figures de ce que j'appelle mon « échiquier » ont été mises en place très tôt. Elles n'ont pas été choisies au hasard. La figure humaine, l'homme ont leur espace. Les chiens, rats, rapaces ont une symbolique bien précise, au service de mon message, dessiné ou peint. L'évolution, surtout formelle, est heureusement, avec le temps, visible. Par exemple, les *Feux*, *Corbeaux* sont sans le vouloir, issus des dessins, peintures que j'ai réalisés dans les années soixante et étroitement liés aux événements récents dans mon pays. La figure, le corps ont changé par rapport au passé. Ils sont en « fin de parcours », représentés au sol, par terre, blessés, sans vie ou presque. Est-ce un autoportrait ? On n'échappe pas à soi, à son corps, à son visage. On ne cesse de se représenter malgré tout, on existe en tant qu'individu, un peu comme un « échantillon » du monde.

L.H. : *Quelle est la force de la peinture aujourd'hui dans un monde qui véhicule les images, les consomme comme nous y invitent la photographie et ses relais visuels ?*

V.V. : On assiste aujourd'hui à une sorte de chaos. Tout est mélangé, on ne sait plus ce qui est une œuvre d'art et ce qui ne l'est pas. L'argent, la valeur marchande, sont au premier plan. Les ventes publiques font des ravages, les fausses valeurs sont fabriquées de toute pièce. La qualité

Lydia Harambourg : *Au regard de votre œuvre puissante, personnelle, résolument indépendante face aux pressions réitérées de la mode, un mot s'impose à moi, celui de vocation. Comment la peinture est-elle entrée dans votre vie ?*

Vladimir Velickovic : À onze ans, dans une rédaction scolaire dont le sujet était : « Que veux-tu faire dans la vie ? », j'ai répondu : sculpteur. Le hasard a voulu que j'aie dans la bibliothèque, à la maison, des livres, l'inévitable *Apollo*, mais aussi des petites monographies d'assez mauvaise qualité sur Leonardo, Dürer, Goya, et j'ai fait mon apprentissage

en essayant de copier (une oreille de Dürer, un cauchemar), de comprendre l'importance du trait, de la lumière, du volume. Mes préoccupations encore aujourd'hui. Avec le temps, l'intérêt pour tout ce qui est image grandissait. La guerre était omniprésente dans les médias.

J'ai regardé, j'ai dessiné d'après. Et miracle ! J'ai caché mon âge (16 ans) en me présentant à un concours, j'ai été sélectionné pour une exposition collective et c'est parti sur un long chemin qui dure encore. Une aventure était devant moi, mais une aventure à risque disait mon père (je suis fils unique etc.), mais pour qu'elle soit le moins possible « à risque » j'ai fait des études d'architecture à l'université de Belgrade, le seul et l'unique compromis que j'ai fait dans ma vie. Je suis ingénieur architecte. Le diplôme a ouvert la voie pour que la peinture devienne ma vie et ma vie la peinture. On connaît la suite.

de l'œuvre n'est pas prise en compte mais seule sa cote : combien ça coûte ? On est dans un brouillard total, très épais et on risque de ne pas voir clair pour longtemps. La peinture, là dedans, se bat comme elle peut pour se défendre. Il faut être coriace, croire en ce qu'on fait. La photographie, la vidéo et autres installations, c'est très bien, enrichissant, mais elles n'ont pas réussi à marcher sur le cadavre de la peinture, au moins pour le moment. Il y a des signes encourageants, concernant la survie de la peinture. Les jeunes dans les écoles d'art ne sont plus « interdits de peinture » comme avant. Pourvu que ça dure.

L.H. : Vous renouvez la peinture d'Histoire. Vous faites référence aux exemples du passé (Grünwald), vous avez parlé du métier et de la liberté d'expression pour un langage, le vôtre. La peinture se situe au-delà de toute représentation. Il y a un engagement. Comment définiriez-vous l'espace de la peinture ?

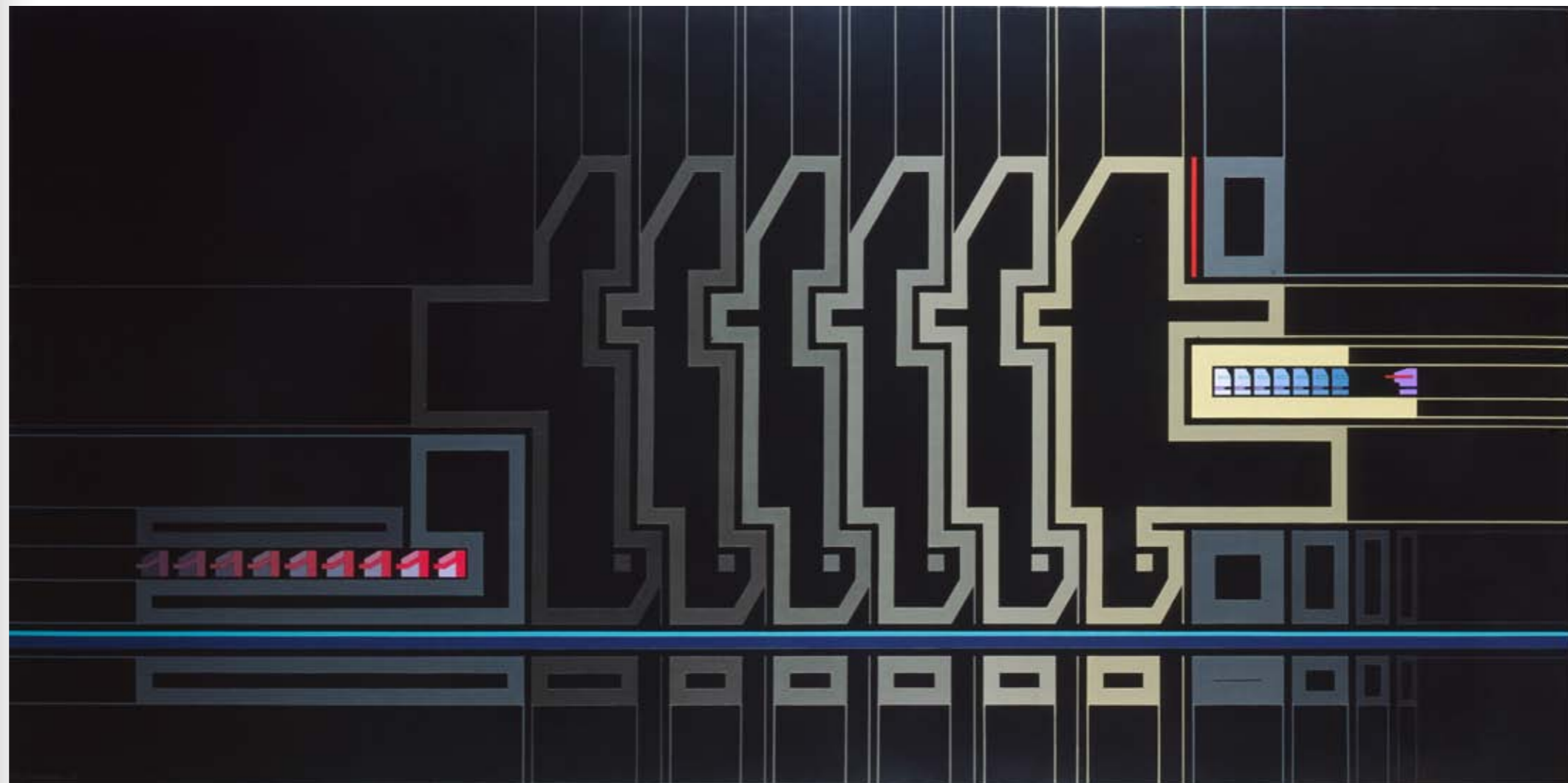
V.V. : La peinture est un choix. Une aventure à laquelle on croit, pour qu'elle puisse durer le plus longtemps possible, toute une vie, sans relâche. On essaye de s'engager à fond, avec tous les moyens, avec toute sa force et comprendre qu'on peut créer à chaque instant : « nulla die sine linea » disait Leonardo da Vinci. Se battre avec acharnement. Considérer que rien n'est perdu si on a le courage de tout recommencer. Avec une ambition, énorme et indispensable, avec ce moteur qui est en vous et qui doit être tout le temps en marche. Défier les nombreux adversaires, et il y en a beaucoup, entre « fonctionnaires de l'art » et « institutions » qui souhaitent reléguer la peinture dans les siècles passés mais sans succès, grâce à la résistance des grands artistes, tels Bacon, Freud, Rebejrolle, Kieffer, Neo Rauch.

L.H. : Et le plaisir de peindre ?

V.V. : Il est intact avec la volonté de me battre avec l'image, sans tomber dans la routine, la complaisance. ♦

“ Peindre est un acte responsable. Vis-à-vis de soi-même et aussi par rapport au monde. Refuser tout compromis. Particulièrement en ce qui me concerne, vu la thématique de ce que je fais. La peinture a une légitimité incontestée qu'elle n'a d'ailleurs jamais perdue. Douter aussi, mais ne jamais reculer. Sa légitimité ne peut pas changer le cours de l'histoire mais elle peut contribuer à ce qu'on l'on voie mieux la peinture et qu'on la juge mieux.

Vladimir Velickovic



Depuis ma plus tendre enfance, j'ai voulu être peintre, mais Jean Lurçat, rencontré pour la première fois en 1952, m'a persuadé, avec la force de conviction qui était la sienne, de m'intéresser à la tapisserie... C'était deux ans avant ma sortie de l'École nationale supérieure des Arts décoratifs de Paris. J'ai réalisé mon premier carton en 1956, j'en ferai plus de 100 jusqu'en 1975, participant à l'aventure de la galerie La Demeure. Cela m'a permis d'expérimenter et d'explorer diverses formes d'expression, depuis une figuration empreinte de surréalisme, passant ensuite par des graphismes spontanés et gestuels jusqu'à une abstraction géométrique, que certains jugent lyrique, qui m'attirait intensément.

C'est en 1963 que s'est opérée cette transition dans ma peinture et ma sculpture. Peinture calme, apparemment statique, posée, réfléchie, peinture du silence, du recueillement, de la méditation. Le graphisme y est essentiel, et les structures organisées comme pour une polyphonie. Pur jeu de composition graphique, sans figuration descriptive, par la seule intervention des formes, des lignes et des couleurs.

Éclectique de nature, je peux apprécier infiniment des écritures aux antipodes de la mienne, de Rogier Van der Weyden à mes contemporains. J'ai évidemment, au cours de ma vie, regardé et aimé les peintures de Mondrian, Léger, Servranckx, Seuphor, Mortensen, Vasarely, Dewasne et bien d'autres, dans de multiples registres. Elles ne m'ont jamais inspiré *stricto sensu*. Elles m'ont simplement conforté dans la direction, le chemin qui devenait tout naturellement le mien.

Ma peinture évoque des plans d'urbanisme, le machinisme contemporain, les technologies futuristes, les réseaux complexes de l'intelligence moderne, l'électronique,

Poétique de la rigueur

Par Yves Millecamps, membre de la section de Peinture

l'informatique, etc. Or, il n'y a pour moi aucune source d'inspiration de cet ordre. Il s'agit simplement du fruit de mon imagination, de ma propre créativité. Expression de registres de formes et d'agencements, d'organisation, qui sont au plus profond de moi !

La couleur a une importance considérable mais dans un second temps. C'est un univers totalement différent, fascinant, difficile à maîtriser, subtil, que je dois adapter et ajuster à mon graphisme, à la structure de base. Jeu éminemment passionnant, car j'aime jouer avec les couleurs déclinées en gradations de nuances patiemment élaborées, mais aussi avec les fulgurances, les incandescences...

À ma table à dessin, je trace au rottring mes esquisses sur papier calque, et les épure, avant de les agrandir et de les transposer sur toile à l'atelier. S'ensuit un véritable travail artisanal de masquage pour obtenir après une dizaine de couches d'acrylique des aplats parfaits. De par cette technique chronophage, ma production est forcément très restreinte par rapport à l'exigence marchande.

Que cela soit dans mes sculptures en métal, peintures ou tapisseries, mon style reste reconnaissable, mais évolue au fil

du temps. « L'art abstrait d'Yves Millecamps dans son unité même se révèle d'une grande diversité au fur et à mesure de son évolution » écrit Serge Lemoine¹.

Le véritable amateur, celui qui apprécie hors de toute spéculation, n'attend pas que l'artiste soit aussi l'écrivain ou le tribun de sa propre œuvre. Reprenant Rodin, je pourrais dire aussi : « Comme la sculpture est muette, j'ai bien le droit sinon le devoir de me taire ».²

Je fais ici une exception. ♦

¹ Millecamps, Tapisseries 1956-1975, Gérard Denizéau, éd. Somogy, Paris, 2013, p. 9.

² Banquet de La Plume, 9 décembre 1893, in Rodin, F. V. Grunfeld, Fayard, 1988, p. 356.

En haut : Yves Millecamps, SG. 8704, acrylique sur toile, 97 x 195 cm.

L'aventure de « soi »

Par **Pierre-Edouard**,
membre de la section de Sculpture

Parler de la peinture c'est parler de la poésie - Léonard nous avait prévenus.

Mais conceptualiser la poésie ressemble au déraisonnable effort qui consiste à faire entrer un éléphant dans la coquille d'un escargot. Cela vaut-il la peine ? Mille fois !!!!! Car c'est déjà un formidable avant-goût de ce qu'est la poésie que de voir sous nos yeux cette coquille se briser. La peinture est l'aventure de « soi » - et c'est sa grandeur. Par là-même elle est aussi l'aventure du monde. Une des pensées les plus profondes de Pollock : alors qu'on lui demandait pourquoi il avait abandonné toutes références à la nature, il répondit : « La nature c'est moi ». Splendide réponse ! Et quelle autre réalité y aurait-il à figurer ? Mais ce « moi » ne pouvant être objectivé, toutes les tentatives picturales sont derechef envisageables si ce n'est que les paramètres du langage pictural sont ceux d'un langage terriblement secret - un continent inconnu.

Est-ce que je suis un sculpteur qui peint ou un peintre qui sculpte ? Je n'en ai pas la moindre idée...

À mes yeux, peindre et sculpter signifient : articuler des plans dans l'espace et y trouver un « sens ». Si c'est vraiment un « sens », l'univers peut alors une fois encore renaître en son sein. J'ai beaucoup de difficultés à envisager que l'on puisse faire de la sculpture sans faire de peinture ainsi que l'inverse, car elles sont pour moi les deux visages d'un seul et même art. En tant que sculpteur j'ai besoin de la peinture car elle a cette propriété innée de donner la vie à un espace quasi illimité. La limite de la forme sculptée est celle de son « aura » - toute sculpture rayonne jusqu'à une certaine distance, plus ou moins grande, selon le contenu de l'œuvre. Mais de par son abstraction native, la peinture n'a de limite à l'espace qu'elle crée que celle de l'âme dont elle est le véhicule.



Pierre-Edouard,
Personnage Arc-bouté sur un
promontoire, tempera sur toile,
200 x 150 cm, 2014.

Qui pourra donner une limite au paysage qui envahit la *Sainte Anne* de Léonard, aux derniers tableaux de Rothko, au champ de blé, aux corbeaux ? La scène du tableau de Van Gogh n'est ni un champ de blé, ni des couleurs dans un certain ordre assemblées, mais bien l'univers entier - foudroyé.

Cette étrange magie, que la peinture tient tout contre elle, me la fait désirer encore et encore. J'aborde l'espace à travers le modelé en sculpture et par la modulation en peinture. Ils sont bien sûr une seule et même chose.

En 1949 Giacometti écrit : « Toute sculpture qui part de l'espace comme existant est fautive. Il n'y a que l'illusion de l'espace. » Je l'ai vérifié de nombreuses fois, et l'espace de la peinture, comme celui de la sculpture, est une fiction. Si l'on fait un pas au seuil de ces mondes, on voit clairement qu'à partir de là « tout est inventé ».

Une autre parole résonne en moi plus que toute autre, celle de Barnett Newman : « Je ne manipule pas l'espace, je ne joue pas avec. Je déclare l'espace. » « I declare it »

Quelle merveilleuse ambition ! Déclarer l'espace, c'est comme déclarer le silence....

Je crois que des siècles de peinture se retrouvent chez eux dans la démesure du projet de Newman. La peinture - comme la sculpture - est potentiellement porteuse d'une telle dimension que, chaque fois qu'elle est prisonnière de principes médiocres (et dans ce domaine tous les principes sont médiocres), elle souffre. Par nature, elle n'est pas ceci plus que cela. Comme l'espace, comme la poésie, comme le silence, la peinture aime la liberté.

Bien sûr qu'il n'y a pas de métier à connaître mais un métier à inventer, pas d'histoire de l'art mais plutôt l'invention par chacun de l'histoire de ses frères en art. Tout sera, je le crains, emporté par la même houle : ceux qui soutiennent le passé contre le présent et ceux qui soutiennent le présent contre le passé, car l'art est toujours quelque chose à venir. Plier la peinture aux normes d'un outil de plaisir n'aboutit qu'à une décoration d'appartement, car elle n'est pas non plus du domaine du plaisir, et n'appartient pas plus au règne du monde des objets que la poésie.

Mais je devrais cesser mon bavardage car je sens que moi aussi je vais commencer à y croire : nous savons tous que le silence est l'outil le plus aigu. J'aurais peut-être dû m'abstenir d'écrire ce texte si ce n'est que je suis tout de même très convaincu que les seules choses qui méritent vraiment qu'on en parle, ce sont précisément ces choses indicibles. À quoi nous servirait la parole si ce n'est pour tenter de dire ce qui ne peut pas l'être. On me répondra : la peinture est justement là pour le dire. On peut continuer comme cela longtemps...

Mais arrêtons ! J'ai encore une seule chose à dire. Lorsque j'ai commencé à peindre et à sculpter vers l'âge de 13 ans, j'ai cru que la peinture avait quelque chose à voir avec la réalité perçue par notre œil. Puis j'ai cru qu'elle était la réalisation d'une vision conceptuelle intérieure. Je ne le crois plus. Je crois que nous sommes au commencement. Je crois que la peinture peut faire éclore au monde une profondeur que l'on ne connaît pas et qui n'appartient à personne parce qu'elle est l'aventure de « soi ». ♦



La peinture : première nommée dans l'ordre des disciplines académiques. Serait-ce en raison de son importance, ou bien le fruit du hasard ? Aujourd'hui quel sens donner à ce classement et à cette question ?

Comment définir la peinture ? Si discipline il y a, quelles en sont les limites ? À partir de quoi peut-on dire « c'est de la peinture » ou « ce n'en est pas ? »

À partir de quels critères délimiter l'espace hors duquel il s'agirait d'autre chose ?

Le présent numéro de la *Lettre de l'Académie* ne devrait-il pas être envisagé sous un angle académique plutôt que de céder comme à l'accoutumée à la posture moderniste d'usage ?

Dans quel sens faut-il entendre « académique » ? Ne sommes-nous pas les mieux placés pour répondre à cette question ? Nos statuts ne nous recommandent-ils pas expressément de nous préoccuper des lieux d'enseignement des beaux-arts ? L'enseignement académique aurait-il perdu tout son pouvoir ?

« L'art se meurt en raison de l'absence d'un académisme fort », ce point de vue de Picasso ne devrait-il pas nous interpeller ? Ne faudrait-il pas entendre ce que nous disent les

peintres sur le métier qu'ils exercent ? Pour quelles raisons sont-ils tenus à l'écart des directions des écoles d'art ? À l'Ecole de Rome la nomination de Balthus n'a-t-elle pas été une exceptionnelle réussite ?

“ L'art se meurt en raison de l'absence d'un académisme fort. ”

Avec la disparition de l'artisanat au sens traditionnel, des petits imprimeurs parisiens, des métiers d'art, la disparition de la symbiose entre les disciplines sœurs, peinture et sculpture, appelées à former l'épiderme et le corps architectural, en outre l'avancée vertigineuse de technologies envahissantes, proposant des hypothèses insoupçonnées, ouvrant des perspectives imprévisibles, l'homme comme l'humanisme qu'il avait lentement

institué n'est-il pas déjà dépossédé de tout pouvoir, subissant, dans un mélange d'effroi et de plaisir ce viol ? Peut-on encore imaginer une solution devant l'inexorable avancée simultanée d'une double pollution, celle qui menace le monde sur lequel nous sommes posés, et celle qui s'attaque à l'esprit ?

Les artistes contemporains n'auraient-ils pas devancé cette situation en empruntant les voies du cynisme ? Comment résister, ne pas céder à la tentation de se parer des plumes du paon ?

Paraître intelligent, ouvert, éclectique, précurseur, généreux, inventif, créateur ; entièrement disponible, faire l'éloge de la laïcité en même temps que celui de toutes les

Entre deux oraisons

Par Pierre Carron, membre de la section de Peinture

religions ; vivre un présent sans passé ni avenir, assumer béatement toutes les impostures, s'insurger contre toute entrave, accompagner tous les délires, avoir l'air de tout savoir sur tout et rien ; en un mot tous les possibles à la seule condition qu'ils soient conformes à l'informe idéologie contemporaine

En dépit des doutes, ce retour au rêve initial, à l'utopie, espérer encore, comme si tout était redevenu possible, comme si le passé de la peinture ne pouvait interrompre ses conquêtes, la peinture on l'aura compris est définie ici par son musée, c'est-à-dire un espace infini déjà peuplé d'œuvres innombrables, en attente, non pas d'autres choses, mais d'une progéniture.

Des œuvres, ici, qui ne sont pas considérées comme des reliques, des témoins d'un autre âge, mais comme ces « points de suspension longs de plusieurs siècles » dont parle Rilke.

Lorsque le mot peinture est prononcé, alors en moi s'organise la vision d'un univers particulier, il ne s'agit plus

alors que d'une succession d'impressions, plus précisément, de surimpressions de tout ce qui a trait à cette activité mentale : une somme de chefs-d'œuvres qui se superposent et s'organise comme ces voies célestes qui m'invitent à suivre leur lumineux chemin, et me poussent à entrer un peu plus avant dans le ministère.

Paradoxalement, la logique qui voudrait qu'après avoir assisté au déroulement d'inaccessibles perfections s'efface tout désir de prendre un quelconque relais, tout se passe autrement. Contre toute raison, en effet, l'espoir renaît : ce rouge de Chine, comment lui donner plus de densité, son éclat, et son sens, et sa quantité, neutraliser un peu plus son environnement, est-ce bien ce rouge dont le petit personnage est revêtu qui convient le mieux au rôle qu'il joue dans la scène ?...

L'axe oblique de la lance divise-t-il le format là où il faut ? La direction de la pointe de cette lance doit être bien déterminée pour atteindre le double objectif, l'un formel, l'autre poétique.

Faut-il qu'un troisième larron sorte du format pour laisser à l'imaginaire le soin d'en arrêter les limites, devrait-il en fuyant renverser le petit guéridon sur lequel tout ce petit monde jouait ?

Où placer le point de fuite, peut-être à la hauteur du regard du futur spectateur ? Organiser maintenant, à partir du point de fuite, la chute du plateau carré et des pièces du jeu dans les couleurs de chaque équipe soit : le rouge, le bleu, le vert et le jaune.

Le carré du plateau mis en perspective va devenir un losange suspendu dans les tons gris de l'espace qu'il traverse, à quelle hauteur faut-il arrêter sa chute, comment, dans quel ordre disposer les pièces du jeu ? Penser aux étoiles. Mettre

comment trouver une symbiose, une cohérence entre toutes sortes de contradictions, par exemple celles de devoir placer des plans successifs sur un seul, plaquer les reliefs sur un fond, peindre l'air, rassembler toutes les images du film en une seule ?

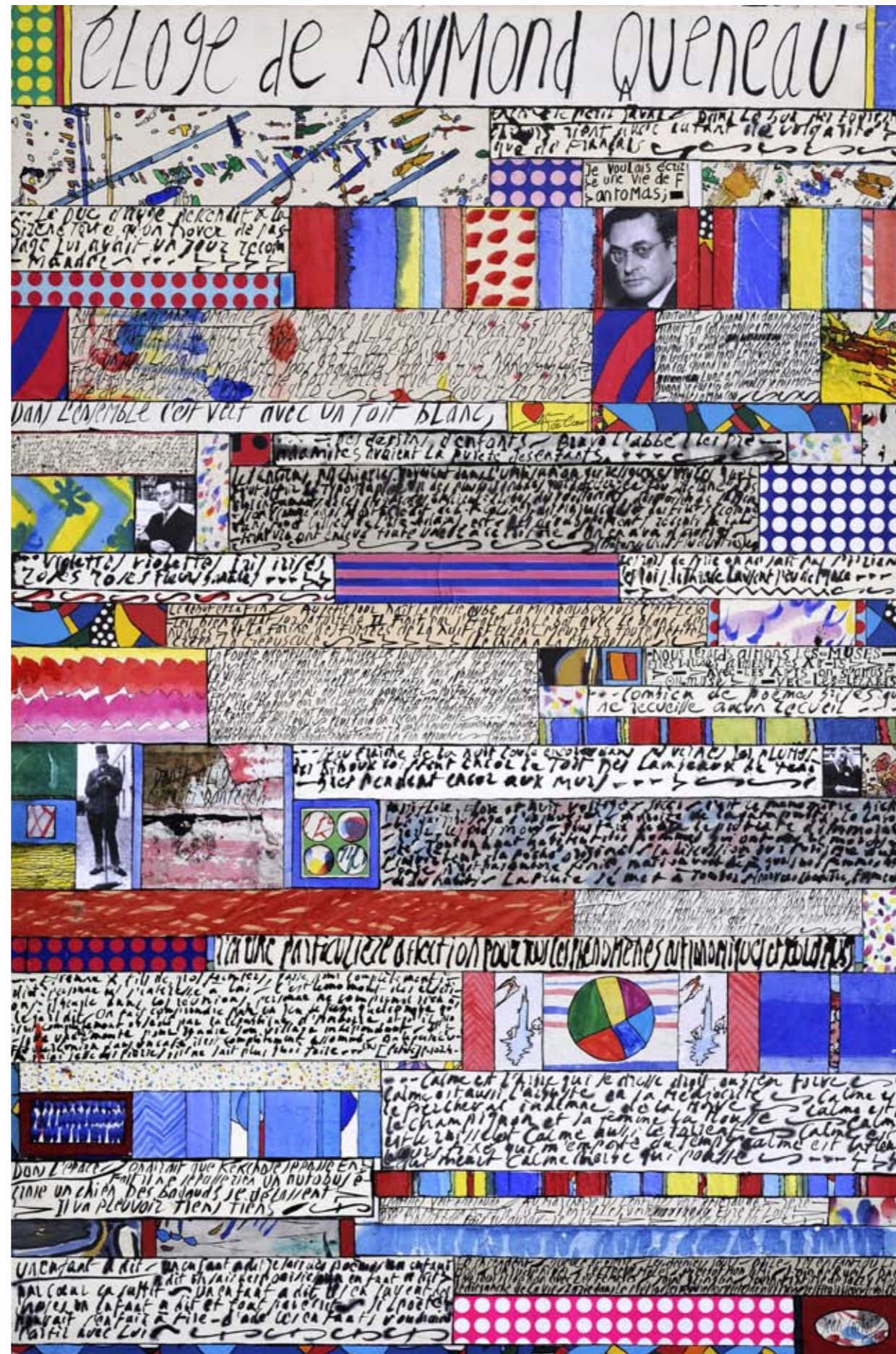
Comme je l'ai déjà suggéré, arrêter les gestes, mais également trouver l'expression du visage appropriée à l'événement du moment, tourner un regard en direction d'un autre regard, en constater le parcours aux deux extrémités du parcours rectiligne, invisible, toutefois présent : deux yeux pour l'une, un seul pour l'autre, deux pour un ; de face et de profil, à quelle distance ? Sur une oblique ou sur une horizontale ? Et ce sans document, à la seule lumière du seul désir, dans une attitude de surveillance de tout ce qui apparaît à suivre, à conserver ou à faire disparaître, le tout conditionné par un exercice constant du métier : sur la palette prendre du cobalt, lui adjoindre une pointe de terre de Sienne, rompre le tout avec l'ocre rouge, rincer le pinceau, reprendre, trouver un ton de chair adapté à la situation, ajouter une touche à côté d'une autre déjà sèche pour obtenir un début de mélange optique, choisir l'outil le plus approprié pour obtenir la vibration de l'air, de l'ombre et de la lumière où évoluent les antagonistes, la source de luminosité doit-elle venir de droite, un peu de terre, d'ombre pour peindre l'immatérialité de l'ombre que porte le pied posé au sol.

Sans donner plus de détails sur ces allers-retours entre la palette et le support, comment estimer leur nombre, les compter ? Entre les décisions et les incertitudes, entre les abandons et les reprises, combien d'hypothétiques propositions jusqu'au moment où tout semble perdu, et une voie à prendre se fait jour, le tableau, enfin, me montre ce qu'il veut.

On l'aura compris, il ne s'agit pas ici de poser de la couleur à l'intérieur d'un contour déterminé par un projet ou par un document : ce qui résulte de l'action picturale, le spectacle, peut se résumer ainsi : il n'y a pas photo ! Dois-je ajouter que cet épisode, non photographiable, prenant sa source dans la mémoire et l'imaginaire, ne se rend visible qu'à partir d'une lente et patiente élaboration ?

Le tableau terminé : voilà, devant moi, inscrit ce que je désirais précisément retrouver en suivant les chemins les plus incertains, en ne sachant pas ce que j'allais trouver et pourtant, exactement, ce qui se trouve inscrit devant moi, premier spectateur.

Qu'ajouter ? Que proposer si ce n'est une métaphore, celle de l'alchimiste, qui me semble illustrer parfaitement le métier de peintre : mettre en œuvre d'improbables hypothèses, afin de trouver le point de fusion idéal qui permette la transformation de la matière en une idée, afin de matérialiser, de rendre présent l'invisible, de donner corps au rêve. Tout n'est-il pas dit, sur ce qui différencie la figuration de l'abstraction ? ♦



La peinture comme mode d'expression

Par Jean Cortot, membre de la section de Peinture

à la demande de me souvenir de temps anciens... Je réponds, spontanément, n'ayant gardé en mémoire rien de particulièrement « événementiel » de ce moment du passage de l'adolescence scolaire à une vie brusquement adulte, en tout cas rien qui puisse m'inciter à décrire des hésitations, des doutes, des inquiétudes assombrissant la détermination de faire ce choix, celui de la peinture comme mode d'expression, immédiatement présent et futur.

Ce moment a été vécu, je m'en souviens précisément aujourd'hui, non pas comme celui d'une rupture mais d'une transition assez évidente due à l'environnement familial où la musique et des musiciens, l'écriture et des écrivains, la poésie et des poètes, la peinture et des peintres avaient comblé et envahi les rêveries de mon enfance.

Ainsi quand l'âge et l'heure d'une décision vinrent, ce fut sans angoisse de décider, sans inquiétude de choisir - quoique tout choix vous prive des autres - que je suis très simplement entré dans l'atelier d'Othon Friesz, sans tourments, sans désobéissance filiale - donc sans mérite. Mon souhait profond ayant rencontré l'adhésion de mes parents, grâce leur soient rendues, qui m'ont aidé et accompagné alors et pour le reste de ma vie. ♦

La peinture, en effet

Par Gérard Titus-Carmel, peintre, graveur et écrivain

Jamais la peinture, dans la spécificité de son propre langage, n'aura autant assuré sa légitimité que par la résistance qu'elle a su montrer face aux multiples tentatives des avant-gardes successives de la mettre radicalement en cause (les coups ont redoublé ces dernières décennies mais, on le sait, les assauts ne datent pas d'hier). Tentatives réitérées et se voulant chaque fois décisives mais qui, au total, n'auront réussi qu'à se heurter à son mystère, voire le contourner pour les plus lucides de ses contempteurs, sinon s'en accommoder, à défaut d'être parvenu à l'abattre.

Mais qu'est-il advenu de la peinture, durant tout ce temps, sous les coups de boutoir qui lui furent tant de fois assésés ? A-t-elle lentement séché sur pied, comme aujourd'hui encore sèchent les huiles au fond de certains ateliers ? Non : par chance, on a appris depuis que le lieu, l'exigence du lieu, où le défi de l'art se relève dans tous ses enjeux – dont l'un, qui n'est pas le moindre, est de nous prouver que nous avons dans la forme un corps à rejoindre à la hauteur, et aux couleurs de nos intuitions –, se situe à l'intérieur de sa pratique, matériaux compris, et pas ailleurs. En effet, ainsi que la langue cherche à dire le monde, voire à s'en faire entendre, ce n'est jamais que dans l'économie du langage que celle-ci peut s'évaser jusqu'aux plus lointaines de ses lisières, même s'il lui arrive de fourcher – ce qui, d'ailleurs, peut être l'occasion d'une bénéfique aventure ; mais une aventure à toujours mener dans la pratique des mots, et non hors du texte au sort de quoi elle est liée et où s'énonce justement son harassante expédition. C'est dire où elle s'ouvre au plus grand vent de sa liberté.

Pareillement, donc, pour la peinture : il n'est pas de salut pour qui cherche à l'égarer en dehors de sa langue propre, c'est-à-dire loin de l'espace où se retrouvent convoqués à la tâche commune le lexique et les outils, et loin du champ spécifique où elle se manœuvre et se transforme, ne pouvant là que gagner en profondeur, sinon en gravité, en gardant

bien serrées les mâchoires. (On remarquera que dans la gradation de ses effets, je ne suis pas allé jusqu'à sa « vérité », de si bonne mémoire – le fameux mot de Cézanne à Émile Bernard : « Je vous dois la vérité en peinture, et je vous la dirai »...). En tout cas une vérité par laquelle elle se perd et se sauve à la fois, dans le secret contentement d'un aveu qui la rend étrangère aux simulacres, aux entourages. Au spectacle. Car la peinture, en ses enjeux comme en ses défis, a cette capacité d'ouvrir le réel par son pouvoir de métamorphose et de suspendre le temps en lui-même qui, en son saisissement, et par la violence de ce saisissement même, confine à la pure élégance poétique. (On en revient toujours aux fondamentaux, décidément, au geste qui fonde une présence et qui inscrit ce rêve dans le récit commun d'avoir été...).

Ainsi peindre, c'est joindre le geste à la parole. C'est donner une réponse au vide en convoquant son corps et en le livrant vivant aux grands mouvements de son rêve.

C'est donc, pour le dire autrement, l'éprouver, au sens de « le mettre (ou le soumettre) à l'épreuve » en l'engageant là où il y a tout à perdre. Il nous reste alors à creuser et creuser encore, jusqu'à cette énigme qu'est le soupçon de notre présence au monde, dans la parfaite adéquation entre ce qui s'émeut du sentiment de nécessité et sa conséquence formelle, qui se pose dès lors presque naturellement dans la pure évidence d'une contiguïté d'abord pressentie, puis conquise, entre l'instinct de la première idée et l'âpre travail à venir pour lui donner contours et réalité. On dira plus justement : pour la rendre *crédible*.

Finalement, ce sera ce que la peinture pourra offrir d'insaisissable : cette remontée de l'invisible qui est la conscience du monde en soi et jusqu'où elle finit par se perdre somptueusement de vue dans la *skepsis* commune, qui est la « chose des yeux », l'attention du regard porté sur l'ailleurs général. Cela s'appelle autrement la vigilance. Je veux parler de celle, absolue, qui nous réunit dans la palpi-

« Ainsi peindre, c'est joindre le geste à la parole. »

tation de vivre, en nous tenant dans son alerte permanente. On voit en conséquence qu'il n'y a rien à attendre du fugace, du spectaculaire ou de l'« événementiel » ordinaire dans la présence

de ces formes et de ces traces surgies puis immobilisées sur une mesure de toile, voire en dehors de tout support pour ceux-là qui pensent en cet abandon s'affranchir de la « tyrannie du rectangle » : par-delà l'intelligence de leur organisation, on ne peut que soupçonner, enfoui au plus profond de leur mystère, que le signe d'un *corps peignant* – qui fut peignant – et qui, avant d'en venir au geste, fut d'abord toute intuition, puis intention, avant de se former en pensée pour enfin la sauver (et se sauver) d'elle-même.

Bien sûr, tous ces secrets mouvements qui déplacent lentement, souterrainement (mais puissamment) notre regard sur le monde ne confèrent pas à la peinture – ou, pour faire bref et à titre d'exemple, au *tableau*, quelle que soit la figure qu'il montre – une fonction immédiatement lisible, si on se pose la question de savoir quel rôle elle



pourrait bien tenir dans le monde qui bouge. Car, pour rendre les choses plus difficiles encore, les peintres ne donnent pas à voir. Plus exactement, comme le relève Jacques Derrida, dans un de ses derniers textes à propos du dessin, *Penser à ne pas voir*, « ils ne donnent pas à voir « quelque chose » (...) ; ils donnent à voir la visibilité, ce qui est toute autre chose, qui est absolument irréductible au visible, qui reste invisible (...) ; ce qu'on voit pour l'essentiel, ce n'est pas ce qu'on voit, c'est tout d'un coup la visibilité. Donc l'invisible ».

Ainsi la peinture – avec, bien sûr, ses alliées naturelles : la poésie et la musique, parmi d'autres expressions de la sensibilité – porte-t-elle un moment de notre pensée. Un moment fragile entre tous, qui nous projette en dehors de nous-mêmes dans la brutale et lumineuse rencontre de toute force vivante. Car, sortie de l'orgueilleux silence où elle se tient, c'est finalement au grand jour qu'elle s'offre. Qu'elle s'affiche. En un mot : qu'elle s'adresse enfin à d'autres yeux et qu'elle avoue son désir muet d'être reçue. Ce qui, dans le même élan, nous permettra de continuer à nous tenir debout, à nous souhaiter confusément meilleur. Et, ce qui n'est pas un luxe, espérer redonner un surcroît de spiritualité à un temps livré aux seules contradictions de ses débâcles. Ce n'est peut-être pas assez. Mais c'est sa gloire, et son inaltérable modernité. Sa force et son évidence.

On comprendra dès lors que la tâche est immense – si même c'en est une que de surgir ainsi, comme à l'improviste et dans toute son aveuglante lumière, à la saignée d'un monde énervé. Dans le doute on pourra alors regarder longuement autour de soi, posant devant l'horizon ce modèle de peinture abstraite qu'est cette phrase rêveuse de Philippe Jaccottet écrivant un jour, dans une de ses anciennes *Notes sauvegardées* : « Comme est beau le regard de celui qui fait halte et mesure lentement des yeux un espace enfin immobile ! »

C'est cet espace ouvert à sa vertigineuse immobilité que, depuis toujours, la peinture envisage et soupçonne « au bord de sa défaillance ». Autrement dit, qu'elle rêve. Puis qu'elle arpente et affouille. Qu'elle approfondit sans cesse jusqu'au secret de soi, en nous laissant le soin du dernier effort : celui de nous laver le regard en l'accordant au plus juste avec la conscience de notre présence au monde. ♦

(13-16 février 2014)



Mona Lisa Parmi d'autres icônes de l'art contemporain

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

L'exposition au Musée du Louvre des *Funérailles de Mona Lisa*¹ par Yan Pei-Ming s'ouvre le 11 février 2009, sur trois murs du salon Denon. Invité par Henri Loyrette et Marie-Laure Bernadac, Yan Pei-Ming, né à Shanghai en 1960, vient à Paris en 1980, apprend à Dijon à associer la maîtrise chinoise à la liberté de création que la France lui révèle. C'est « ce grand écart, écrit Henri Loyrette, (...) qui fait la force de son style¹ ».

Son art est celui des portraits : « Peindre un paysage, dit-il à Marie-Laure Bernadac, c'est peindre un portrait d'homme », son entourage, lui-même, Mao, ses maîtres en peinture. Derrière le portrait, se profile la mort : son exposition de 2006 s'intitulait *Exécution*, et il répète : « Lorsque je peins, c'est comme une exécution¹ ».

Quand, pour répondre au Louvre, il choisit *La Joconde*, non pas son mythe mais Mona Lisa, il n'adopte pas, comme Dali, Duchamp ou Léger², le mode de la dérision ; mais il l'aborde par la mort, ou plutôt de grandioses funérailles, « cette espèce d'accompagnement de la mort et non pas la mort elle-même.¹ »

Nous retrouvons cette double vision dans la figure de son icône, les personnages qui l'entourent, le paysage, la couleur. La figure est traitée avec précaution, en y ajoutant sa propre touche, quelques coulures, des épaisseurs de blanc. Les proches, son père qui est mort,

ressuscite pour « qu'il soit fier de son fils¹ » ; et lui-même voulant s'investir, s'est vu couché, mort. Le paysage n'est plus celui de Vinci. En haut une rivière blanche. Plus bas, des touches grises et des traces de blanc. Entre ces blancs et le gris, plus de rochers, mais des crânes, reproduisant celui de Yan Pei-Ming au scanner. Etrange, la couleur. « Des fleurs blanches pour les enterrements, mais pour que le blanc existe, il faut du gris et ce gris est presque argenté¹ » : ces trois couleurs nous renvoient à la photographie. Parfois presque floue. Une lumière, artificielle, surexposée.

Cette exposition n'est qu'un exemple des efforts du Louvre dans cette direction. D'autres musées y ont participé, dont Orsay avec ses vingt-deux numéros de *Correspondances* depuis 2004. ♦

¹ Yan Pei-Ming, *Les Funérailles de Mona Lisa*, Musée du Louvre Editions, 2009, Paris.

² André Chastel, *Une illustre incomprise : Mona Lisa*, Gallimard, 1988, Paris.

En haut : Yan Pei-Ming, *Les funérailles de Monna Lisa*, huile sur toile, 2008. © Photo André Morin, ADAGP

Olivier Kaepelin. : *La peinture a-t-elle été ta première pratique artistique ?*

Marco Del Re. : Je crois que le désir de peindre a toujours été présent. Très jeune, j'ai gagné un deuxième prix de peinture à un concours doté d'un très beau livre rouge, impressionnant. Ainsi à dix ans, pour moi, la vie était écrite, je serais peintre « professionnel », mais, en réalité, j'ai fait des études d'architecture pendant lesquelles, grâce à des amis, j'ai découvert le théâtre. C'était durant les années 1970 avec le « Bread and Puppet », le « Living theater » un théâtre très physique, très plastique. Nous avons fondé alors une compagnie qui était invitée dans les festivals. Un jour, à Milan, nous jouions *La conquête du Mexique* d'Antonin Artaud, le débat après la pièce était plutôt houleux. C'est alors qu'au cours de la soirée, le destin s'est présenté sous la forme d'un grand homme barbu, très élégant qui s'éleva contre nos contradicteurs puis vint nous voir après la soirée. Il s'agissait de l'étonnant galeriste, poète, ami des dadaïstes, des surréalistes et de l'avant-garde : Arturo Schwartz. Il nous invita à passer à sa galerie où il nous dit tout son intérêt pour notre spectacle, tout en nous expliquant que nous étions, en matière d'art, des ignorants. Contrairement à mes compagnons, j'ai écouté ses propos avec beaucoup d'intérêt. Il nous demanda d'imaginer un livre sur ce spectacle et c'est ainsi que je fis une maquette, puis des dessins qui l'amèneront à me dire que je n'avais guère d'avenir mais comme acteur mais que, comme peintre, il était prêt à m'exposer et à m'acheter quelques œuvres. C'est ainsi que s'est passé le retour du refoulé et que le désir de peinture a été le plus fort. La peinture est, pour moi, une histoire de désir jamais perdu.

O.K. : *Ce désir a été tel qu'il me semble que la peinture, son histoire, ses pouvoirs sont devenus, pour toi, le réel même, comme pour Ismaël, le narrateur de Moby Dick d'Herman Melville. Ismaël est un drôle de « marin », car bien plus que marin il est présenté comme un « nageur de bibliothèque », es-tu un nageur de peinture pour qui la peinture est devenue tout le territoire ou la nature première ?*

M.D.R. : Oui, je crois que mon imaginaire est du même ordre. Puisque tu parles d'écriture, dans la littérature ce qui m'intéresse ce n'est pas tellement l'histoire, les idéologies, les sentiments, que je connais déjà, mais la façon dont cela est écrit, composé, construit. Peindre est un acte en



temps réel, ce n'est pas une image à distance, c'est une action que je mène de minute en minute. En ce sens, mon expérience du théâtre m'a aidé. Il y a des corps dans la peinture : celui de la peinture et celui du peintre. Il n'y a pas de programme mais il y a un projet d'œuvre dont chaque tableau est une partie infime. Nous cherchons une forme mais cette recherche est mobile. Elle crée une stratégie du tableau qui se modifie afin d'atteindre cette forme que le désir poursuit. Peindre est un acte au présent qui recèle cependant une présence permanente du passé, de l'histoire, des savoirs, accumulés par d'autres artistes, dans lesquels je puise. Comme le disait Alberto Savinio, toute peinture qui ne dialogue pas avec le passé est vulgaire et ennuyeuse. Pour moi ce passé est une source d'énergie, d'invention,

de nouvelles manières de formuler un univers partagé. En ce qui me concerne, je me ressource, je crée à partir de cette formidable époque qu'est la première partie du XX^e siècle. C'est là que j'établis mon lexique, ma grammaire, ma syntaxe. À partir de Matisse, de Derain mais aussi de Picabia, de De Chirico. Comme Derain a peint à partir de natures mortes flamandes, je peins à partir de l'œuvre de ces artistes avec beaucoup d'ambition, de liberté mais aussi beaucoup de modestie et d'ironie comme Picabia nous le conseille. À sa suite, le peintre que je suis prend acte de la faillite depuis des siècles de la peinture, ce qui me donne, paradoxalement, une force renouvelée pour peindre. Ironie veut dire aussi rires, joies, jeux, une forme d'enfance de l'art loin des carcans normatifs. Je préfère le désir, le plaisir,

À propos de la peinture

Rencontre avec **Marco Del Re**, graveur et peintre par **Olivier Kaepelin**, directeur de la Fondation Maeght

l'espoir qu'apporte l'acte de peindre, loin de toute délectation morose, mais à mon tour de te poser une question, comme directeur de la Fondation Maeght, il me semble que dans tes propos, tes écrits, ton programme d'expositions la peinture ne semble pas lettre morte.

O.K. : *Comment pourrait-elle l'être alors que tant d'œuvres passionnantes de tant d'artistes d'aujourd'hui nous proposent de vivre, grâce à elles, des expériences, profondes, riches, aventureuses. La peinture offre l'expérience de « la surprise », du pas au-delà. Elle provoque sensations et idées avec tant d'intensités différentes. Ce serait pure idéologie, pur dogme, que de décréter, contre les artistes, que la peinture est morte ou sans efficacité. Au contraire, elle est d'une étonnante efficacité, physique et spirituelle, pour comprendre la complexité de notre relation au monde ou mieux la penser et la révéler. Elle nous permet d'éprouver le réel à travers toutes les strates qui le, et qui nous, constituent comme celles de l'inconscient, de l'imaginaire, des langages, des clartés ou des dérives de la pensée, de « cette pensée par la forme » qui permet de prendre le risque de l'inconnu et de sa découverte, en acte. Quelle que soit votre culture, une peinture vous arrête et suspend votre savoir, elle vous oblige à la regarder, à être acteur de son expérience sans les états habituels du discours. Il faut se livrer à elle pour voir naître un espace qui vous réinvente grâce au temps qu'il « ouvre » devant nous. En 2014, la peinture est un art d'une extraordinaire vivacité pour comprendre et créer le monde en dehors de la « pensée argumentaire ». Je crois que les artistes nous le prouvent, chaque jour. ♦*

« Faire avec » la peinture

Par Pierre Buraglio, peintre

C'est un montage rétrospectif (commenté ce jour), qu'ici je propose. (Méthode, somme toute homologue à ma pratique de peintre).

D'emblée, je laisse la parole à Soulages (in *Procès à Pierre Soulages*, *Clarté* N°46, 1962, mensuel des étudiants de l'U.E.C.)...

C. (= PB, 23 ans qui interroge son aîné à propos de son « entrée en Peinture ») : Quelle a été la part des circonstances historiques ?

S. : « (...) les recherches de laboratoire ne m'intéressaient pas. Mon chemin a été plus simple. J'ai peint poussé par un besoin, une nécessité (...) ».

La cause est entendue.

En 1967, je donne ma prise de position au *Bulletin de la Jeune Peinture*, sous le titre : *Peindre pouvait désigner...* : (...) à volonté une porte, une « composition ». À partir de Pollock s'ajoute un emploi intransitif : je peins. Peindre un tableau – la force de celui qui le produit devient le sens dernier de ce tableau (...) ».

Premier jet d'une pensée embryonnaire, que je séparerai définitivement des textes amphigouriques du groupe Support-surface, stricto sensu. J'ai longtemps « fonctionné » sur cette base théorique, ce tuf.

Après un suspens volontaire de ma pratique artistique, je me suis intéressé au gré des rencontres à l'École adverse. C'est ainsi que dans une période d'interrogations j'ai écrit dans *Rebelote* à propos de Titina Maselli, Eduardo Arroyo, et quelques autres, et surtout sur Gilles Aillaud dont l'œuvre peinte ainsi que les écrits polémiques - ô combien décapants - ont eu une influence décisive, laquelle perdure sur ma réflexion, et indirectement sur mon travail effectif. Je renverrai à titre indicatif à *Bataille rangé* (où il s'agit de Georges Bataille et de son « Manet ») et *Voir sans être vu* à propos de Vermeer de Delft.

Le retour à la pratique de mon métier s'est toutefois opéré dans/par la galerie Jean Fournier, haut lieu de l'Abstraction s'il en fut, sous la figure tutélaire de Simon Hantaï. Mais j'ai pu y manifester (soutenu, de fait par le marchand) une voie

singulière. La rencontre, la fréquentation de Jean Hélion, dont le « chemin à rebours » m'interpellait, a joué son rôle.

En 2004, à la demande d'un universitaire, je relevai quelques-unes des maximes que J.H. avaient consignées dans ses cahiers. Celle-ci de 1975 : « Je ne sais si j'ai assez de talent pour l'accomplir, mais mon entreprise – réhabiliter le présent dans la peinture moderne – est l'une des plus profondes de toutes ».

Dont acte.

J'ai porté alors mon attention à deux peintres aux procédures différentes, mais tout aussi modernes l'un que l'autre : ce sont Renato Guttuso et Philip Guston.

“ Ne pas être un « Dupont » qui ambitionnerait de faire des petits Dupont... ”

En 1979, je livre à la revue *Documents sur* N°4 les propos suivants auxquels je souscris aujourd'hui plus que jamais : « (...) c'est une construction imaginaire (et importée) qui fait voir que la peinture moderne (?) depuis la rupture (?) comme un développement génétique des formes, du Cézanne de la fin à Ad Reinhard

(...) ». Ce refus ainsi exprimé, je le développai bien entendu. Avec la référence faite à Hélion, comme à Guston, est bien exprimée ma rupture avec une certaine doxa.

Le fait d'avoir été nommé en 1976 professeur à ERBA de Valence, puis en 1987, chef (sic) d'atelier rue Bonaparte accéléra le cours nouveau que prit ma pratique.

Dans la revue précitée, j'écrivais ceci « (...) que dire à ce propos... pas de certitude sur l'exercice de métier. Au moins celle-ci : ne pas être un « Dupont » qui ambitionnerait de faire des petits Dupont »...

Ce fut dit... (fut-ce appliqué ?)

Bien que je n'ai jamais souscrit à l'idée anhistorique qu'il y eut un grand métier, définitif, immuable, non : les gouaches pauvres de Bram Van Velde comme les habiles solutions plastiques des paysages de Derain s'inscrivent dans l'histoire de la Peinture. Entendons bien : elles-mêmes en interaction avec les autres champs de l'activité humaine. Cette réserve énoncée, je dirai que ma prise de poste, précisément en province, m'a fait retrouver le Musée et m'y fit conduire les élèves. Copier pour mieux voir. Programme pour apprendre que j'appliquerai à moi-même. C'est ainsi que s'y inaugure ma pratique du « Dessin d'après... » : le premier en date fut d'après *La crucifixion de Philippe de Champaigne* conservée à Grenoble. Par ailleurs, au plan de l'éthique, j'insisterai auprès des jeunes gens sur les chances pour un artiste qu'offre la contrainte, et donnerai pour exemple la sublime *Chapelle du Rosaire* (Vence) de Matisse, de résolution dialectique : contraintes assumées / dépassées.



Dans le cadre d'un entretien in *Octobre des Arts : Rouge*, à Lyon en 1988, à la question (perfidie, *ndlr*) « N'y a-t-il pas dans ces dessins l'aveu de cette « nostalgie de la grande peinture » que vous avez déclarée ? », PB de répondre : « On ne fait pas toujours ce que l'on veut... » Plus loin : « Vous n'avez pas l'impression que les années qui viennent vont se passer à remettre en cause les décisions prises à vos débuts ? », je répondrai : « Pas les remettre en cause, les réajuster (...) »

Certainement.

A fait florès cette formule lapidaire de mon ami l'historien d'art, Pierre Wat, à mon endroit : « Peindre sans pinceaux ». Celle-ci fut parfaitement idoine. Depuis je les ai « repris », comme je peux...

En effet les *Assemblages de Gauloises bleues*, comme les *Paysages 2CV* ressortissent de la Peinture ; et en aucun cas des pratiques conceptuelles, ou sociologiques, etc. Je n'ai jamais emprunté l'avenue Marcel Duchamp. Les *Fenêtres* ne sont pas des « Ready made ».

Pour clore.

1°) Je crains fort que la peinture en tant que pratique spécifique, des fresques de Tassili à Picasso, aux multiples procédures, traversée de contradictions productives (Poussin contre Caravage etc.) soit mal défendue. Il n'y a pire avocats, plus néfastes plaidoyers que ceux tenus par des fondamentalistes. Ceux-ci nourrissent la suspicion, le rejet à son endroit, favorisent l'anathème par ceux-là mêmes qui leur sont systématiquement opposés dans le débat.

2°) Autre dispute : l'idée restrictive d'un art dit contemporain dans le sens qu'entend Nathalie Heinich : l'art contemporain n'est pas une époque mais un genre. Oui. Le marché de l'art, sa financiarisation, comme la course effrénée à la nouveauté marchande, et l'absurde encouragement fait à « l'inacceptable » (si convenu) entravent le regard et la pensée critique. ♦

Voir « rapinade » dans le *Litté*



La disparition de la peinture

Par Vincent Bioulès, peintre

Sans doute les grands artistes ne sont pas ceux auxquels il convient de se référer quand on parle de cette activité singulière qui a sans doute commencé dès que les hommes se sont retrouvés verticaux. Le temps, puis l'histoire, ont fait heureusement le tri, pour nous permettre de croire qu'autrefois tout était mieux.

Le mérite de la mauvaise peinture ancienne est qu'elle demeure néanmoins un artisanat et que bien avant de devenir artiste, on demeurait seulement un peintre inscrit à la confrérie de Saint-Luc à défaut de la Maison des Artistes. Aujourd'hui c'est évidemment le contraire. On démarre sa carrière en qualité d'artiste, quitte à ne rien savoir de son métier. Comme personne ne regarde, cela ne se voit peut être pas mais cela brouille néanmoins et singulièrement les cartes. Ainsi chaque génération de peintres ne cesse pour autant de se référer aux artistes contemporains, aux peintres auxquels ils s'identifient pour devenir peintres à leur tour et ainsi prendre la peinture dans l'état où elle se trouvait au moment même de leur début.

Durant toute ma vie de peintre et qui a cinquante ans bien sonnés, je n'ai cessé d'entendre annoncer sa fin prochaine. Jeune, c'était Dada, Duchamp, puis Yves Klein par exemple, qui se dressaient à la fois témoins et prophètes de sa disparition imminente. Puis, très vite, d'autres moyens d'expression issus de nouvelles techniques ou en référence directe au théâtre, aux activités corporelles, ont, en attirant ainsi l'attention sur des possibilités jusqu'alors insoupçonnées, su donner à croire que la peinture était devenue une activité surannée. Mais, à qui m'apprenait ainsi que la raison même de mon existence n'allait pas tarder à entrer dans le coma, je répondais, palette en main, qu'un quart d'heure avant sa mort, Monsieur de La Palice était encore en vie, et mieux encore et comme il se devrait « faisait encore envie ».

Les peintres de ma génération ont sans doute dans leur ensemble considéré l'abstraction tel un progrès objectif. Et le groupe auquel j'ai personnellement appartenu - je veux dire Supports/Surfaces - a soumis notre art à une cure drastique de désintoxication pour en faire apparaître l'indestructible armature. Le groupe BMPT (Buren, Mosset, Parmentier, Toroni), le groupe ABC Productions à Montpellier (Alkéma, Azémard, Bioulès, Clément) avaient déjà, à la suite de Simon Hantaï, jeté les fondements d'une méthode qui semblait destinée à faire de ce point zéro et apparemment suicidaire une sorte de « trou noir » condensant à lui tout seul ce qu'aucune autre forme d'expression

ne pouvait remplacer, en désignant ainsi sous sa forme la plus réduite, la plus ramassée, la plus incontournable ce qui porte le nom de peinture et s'enracine au plus profond, au plus loin de l'histoire des hommes.

À titre personnel, j'ai éprouvé le besoin de quitter cette pratique ascétique, voire puritaine de mon art pour retrouver une liberté plus grande et plus adaptée à ce que je voulais dire, mais je ne regrette rien de cet épisode de ma vie où j'ai vécu pour mon propre compte ce mot de Baudelaire : « La peinture, c'est de la morale mise en forme ».

La réponse donnée par la génération suivante à ce que nous venions d'entreprendre ne se fit pas attendre ; ce fut la figuration libre, dont une figure emblématique, Combas, fut justement le fruit de l'enseignement même de certains d'entre nous. Le temps a enterré les épigones de Supports/Surfaces et qui furent légion.

D'autres peintres auxquels nous n'aurions pas alors songé, tels Polke ou Gerhard Richter nous apprirent sans crier gare que l'on pouvait peindre encore et autrement. D'autres horizons tenus cachés jusqu'alors élargissaient soudainement notre vision du monde et le travail de nos jeunes commensaux. Comme c'est bien ainsi ! Et comme il est également bon que, devenu vieux, parvenu dans les dernières années de sa propre existence, on puisse retrouver dans l'atelier ce petit enfant qui s'était abrité en nous-même, pour lui abandonner enfin nos pinces et tâcher alors de peindre ce que personne ne peut faire à notre place. ♦

« Les peintres de ma génération ont sans doute dans leur ensemble considéré l'abstraction tel un progrès objectif. »

La disparition de la peinture est le fantasme des vieux messieurs qui font justement de la peinture. Pourtant, à bien regarder, et même si elle est loin d'être bonne, on n'en a jamais fait autant. Il suffit de voir le rayon « Beaux-Arts » dans les grandes surfaces... La bonne peinture n'est pas forcément non plus celle du passé, qui est souvent terriblement ennuyeuse. Il suffit de regarder cette fois et calmement toute celle entassée dans beaucoup de musées pour s'en convaincre... On peint depuis toujours, on peindra toujours et plus ou moins mal dans l'ensemble, plus ou moins bien parfois, et quelquefois au suprême et cela nous suffit. Ce qui a peut être changé est la fonction de la peinture et sans doute quelques-uns de ses attributs sont devenus aujourd'hui ceux d'autres formes d'expression qui, elles, ne font usage ni de couleurs ni de pinces ; et fussent-elles aussi « en couleurs » comme on dit.

Cet art est entré définitivement dans ma vie...

Rencontre avec **Morgan Bancon**, peintre
par **Robert Werner**, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Dans la cadre de ce dossier sur la peinture, il nous semblait important de rencontrer le jeune peintre Morgan Bancon, ancien pensionnaire de la Casa de Velázquez – Académie de France à Madrid, et lauréat du Prix de dessin de l'Académie des Beaux-Arts - Fondation Pierre David-Weill en 2013.

Robert Werner : Vous avez été lauréat du Prix de dessin, que vous a-t-il apporté en renommée ?

Morgan Bancon : Oh ! Un début de reconnaissance pour mon travail, une confiance que l'on m'a accordée, ce qui m'a beaucoup aidé, je dirais fortifié... oui, c'est ça, ce fut précieux !

R.W. : Cela vous a-t-il facilité les choses ?

M.B. : Ça m'a presque immédiatement servi ! J'ai eu une exposition collective en Espagne...

R.W. : Vous avez été élève pendant cinq ans à l'École supérieure des Beaux-Arts de Paris, puis diplômé.

Comment vous situez-vous en tant que peintre : figuratif ou plutôt abstrait ?

M.B. : Je suis un peintre figuratif, attiré par l'abstraction, on peut voir ça comme ça.

J'ai besoin d'un modèle, mais en même temps, j'essaie de faire en sorte qu'on ne reconnaisse pas les sujets que je représente. Je suis fasciné par l'onirisme, l'imaginaire... J'ai eu une influence surréaliste dans mon parcours. C'est un mélange de différentes influences.

R.W. : Vous peignez sur le motif ?

M.B. : Oui, les motifs s'apparentent à des natures mortes. Je pose des objets sur une table, et ces objets, je veux que le spectateur du tableau puisse les faire parler, leur attribuer des histoires personnelles, profondes, voire intimes...

Oh, je ne représente pas des ustensiles de cuisine, ni des objets du quotidien... Comment dire ? Je m'éloigne du quotidien, mais pas du modèle, vous voyez ?

R.W. : C'est ce que vous peignez ?

M.B. : Oui, des choses qu'on peut acheter au supermarché du coin.

R.W. : Quel est le peintre qui vous a particulièrement attiré, impressionné ?

M.B. : Vélazquez ! C'est le premier nom qui me vient à l'esprit... C'est comme ça depuis que je suis en âge de peindre.

R.W. : Et à partir de quel âge, avez-vous ressenti le besoin de vous exprimer dans cet art ?

M.B. : C'est venu doucement, c'est venu de loin avec une espèce de terreur parfois... Puis ça s'est précisé dans mon adolescence...

R.W. : Vous fréquentez les musées ?

M.B. : Bien sûr ! J'ai commencé à visiter les musées vers 15,16 ans, mais la peinture, telle que je voulais l'exprimer, me semblait être quelque chose d'inaccessible ; en même temps, je prenais conscience que cet art entraînait définitivement dans ma vie, il m'était doux d'y songer... et j'y songeais tout le temps !

La première étape, ce fut l'École des Beaux-Arts, naturellement... Et puis, peu à peu, l'insatiable attirance vers la peinture espagnole, classique d'abord, puis bien évidemment Picasso et Dali. J'admire toutes les époques.

R.W. : Les peintres, notamment ceux du XIX^e siècle restaient des heures dans les musées à copier des tableaux célèbres... et moins célèbres. En avez-vous fait autant ?

M.B. : Oh, j'ai copié, copié au Louvre et à l'Accademia de Venise... J'ai fait des Poussin et un Carpaccio. J'ai même un carnet de ça, que j'ai toujours sur moi. Je dessine beaucoup dans les musées, j'ai même eu l'occasion d'y apporter mon chevalet et une toile, et d'y faire de la peinture à l'huile. Je l'ai fait à deux reprises.

R.W. : Vivez-vous, et sinon, comptez-vous vivre de la peinture ?

M.B. : Bien sûr que je compte vivre de ça ! Malheureusement ce n'est pas encore le cas, les choses arrivent très progressivement... Elles sont en bonne voie.



R.W. : Vous aimez peindre en Espagne, vous vous sentez chez vous là-bas...

M.B. : Je ne dirai pas le contraire ! Les ciels y sont si beaux ! Le quartier le plus modeste, le plus humble architecturalement, recèle tant de couleurs... pénétrantes, terribles parfois. On comprend beaucoup de choses sur la peinture espagnole quand on a vécu là-bas.

R.W. : Il vous arrive, ai-je appris, de travailler – sur le motif – en compagnie de Antonio López Garcia, membre associé étranger de l'Académie des Beaux-Arts...

M.B. : Oui, en effet, j'ai eu la chance de le faire une fois... Je pourrais en parler des heures, de ce moment à ses côtés, peignant ensemble, et de l'homme surtout... C'est quelqu'un ! Oui, l'homme est à la hauteur de son génie. Je crois qu'on peut dire, sans exagérer, que c'est un peintre majeur aujourd'hui.

R.W. : Quand on est un jeune peintre comme vous, qui veut vivre de son art, comment ça se passe quand on veut exposer ? Vous vous présentez à une galerie ? Vous n'avez pas d'agent si j'ai bien compris... Alors vous devez vous-même prendre les choses en main et dire : « Voilà, regardez ce que je fais » ?

M.B. : Oui, c'est un peu ça... Peut-être que si je connaissais le secret de l'art de la séduction (rires), j'aurais plus d'expositions ! Pour l'instant, disons que j'ai eu de la chance... J'ai

été invité à exposer. Je n'ai pas eu à vivre la scène que vous décrivez : le jeune artiste avec son carton à dessins qui se présente, sans rendez-vous, à une galerie, le cliché bohème, voyez, et qui frappe à la porte, le cœur battant...

Par chance, et par hasard, oui, j'ai emprunté un chemin de traverse, et j'ai, ponctuellement, pu exposer, soit individuellement, soit collectivement. Ce fut le cas en Espagne, dans les Asturies : un matin, j'ai reçu un e-mail d'une galerie qui voulait travailler avec moi ! Je n'avais même pas rencontré la personne qui s'adressait à moi, et je ne connaissais pas sa galerie... Je vous laisse imaginer ma joie !

R.W. : Avant de devenir lauréat du Prix de dessin, aviez-vous entendu parler de l'Académie des Beaux-Arts, ou de l'Institut de France ?

M.B. : Si, si, mais... puis-je le dire... de l'Académie française. Mais, les mots « Institut de France » revenant souvent dans mes lectures, j'ai regardé ça de plus près, et, parmi les cinq académies qui le constituent, je me suis plongé dans l'histoire de celle par qui j'ai eu l'honneur d'être distingué ! ♦

Morgan Bancon, Grande composition, huile sur toile, 475 x 380 cm, 2013.



« J'ai creusé un même sillon, correspondant à mon tempérament, à mon caractère, en laissant de côté ce qui était tentant mais ne me correspondait pas. » Retour, par une de ses élèves, sur la vie et l'œuvre d'un peintre habité par le désir de transmission.



PALAIS DE L'INSTITUT DE FRANCE

Georges Rohner : une vie de peintre

Par Michèle Salmon, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Né à Paris le 20 juillet 1913, celui qui préfère fréquenter le Musée du Louvre plutôt que le lycée Janson de Sailly commence à creuser son sillon en étant admis dès 16 ans à l'École des Beaux-Arts dans l'atelier de Lucien Simon, en même temps que Despierre, Fontanarosa, Humblot, Jannot avec lesquels il participe au groupe Forces Nouvelles de 1935 à 1939 : « Nous avons la volonté de rester groupés sous le signe de la construction et de la rigueur. »

1936, service militaire en Guadeloupe. Les grandes peintures murales dont il ornera l'Hôtel de Ville de Basse-Terre, récemment restaurées sur place et classées aux Monuments historiques, les dessins, aquarelles et peintures, étant conservés au Musée du quai Branly.

1939, mobilisé, il est fait prisonnier en 1940 et interné au Stalag XII de Trèves. Il y décore la chapelle avec « le Christ aux prisonniers ». Le Christ est acquis en 2003 par le Centre Pompidou, Musée national d'art moderne. De retour à Paris, il épouse Suzanne et s'installe rue Bonaparte, face à l'École des Beaux-Arts. Esprit indépendant, il revendique le titre de peintre de chevalet. C'est ainsi que dessins et aquarelles deviendront des toiles, élaborées en seule compagnie de Mozart, Bach, Beethoven, Vivaldi ou Rachmaninov dans la solitude choisie de son atelier car « peindre, c'est se souvenir les yeux fermés, retrouver son idée initiale », tel l'alchimiste à la recherche de sa pierre philosophale.

Enseignant aux Beaux-Arts dès 1952, puis à l'École des Arts Décoratifs en 1962, il transmet à ses élèves, dans un enseignement non doctrinal, cette exigence et cette curiosité de la tradition, s'intéressant à leurs aspirations, les incitant à une introspection, une recherche personnelle auprès des Maîtres du passé, sans refuser ces références mais, au contraire, s'en nourrissant pour, comme Candide, cultiver son jardin. Le rapport intime entre le spectateur et l'œuvre devant éviter les fioritures du discours.

En 1968, il est élu au fauteuil d'Edmond Heuzé, celui d'Ingres aussi.

Ses thèmes sont récurrents : l'architecture des villes, Paris, les rues, places et monuments, Rome, New York ; la musique, compositions avec piano, violon, partitions ; les portraits, les nus ; les natures mortes, sobriété de la nappe blanche, orchestration calculée des verres, bouteille et serviettes, légumes et fruits dont le nombre et la disposition ne sont jamais dus au hasard ; paysages, Grèce, Pays-Bas, Bourgogne, Midi, Bretagne. Chaque composition est en adéquation avec une recherche d'équilibre et d'harmonie. Même exigence dans le choix et la sobriété des couleurs, les veloutés gris et ocrés des modelés s'opposant à la franchise des rouges, noirs, jaunes et bleus.

« Chaque composition est en adéquation avec une recherche d'équilibre et d'harmonie. »

Son « Musée imaginaire » est un chemin initiatique, hommage à ceux chez qui il trouve ses sources d'inspiration et ses correspondances : Ingres, Philippe de Champaigne, Rembrandt, David, Chardin, Uccello, Goya, mais aussi Mondrian qui lui

inspire son *Carré noir* dans lequel un damier rigoureux, aux aplats rouge, noir, jaune s'associe aux courbes d'un nu couché au modelé ingresque. Dans *L'homme et la machine*, c'est un froid et puissant camaïeu de gris qui nous évoque H.G.Wells.

Raymond Cogniat écrit d'ailleurs : « La fascinante puissance d'un réalisme poussé à l'extrême et sa valeur de suggestion mystérieuse sont démontrées par l'art de Rohner qui, pour susciter le mystère, n'a pas besoin d'enlever aux objets leur réalité. »

C'est, peut-être aussi, ce qui explique que les œuvres de Rohner soient présentes dans nombre de musées et institutions (les tapisseries *À la gloire des armées* à la Grande Chancellerie des Invalides ou *Polytechnique* à Massy-Palaiseau, par exemple) mais aussi dans les collections privées en France et à l'étranger. ♦

Palais de l'Institut de France, jusqu'au 13 avril
www.academie-des-beaux-arts.fr

En haut : Georges Rohner, La Chute des assiettes, huile sur toile, 146 x 97 cm, 1983.
Courtesy by Galerie Framond

À droite : Georges Rohner, L'Homme et la machine, huile sur toile, 162 x 390 cm, 1980.
Courtesy by Galerie Framond

Le cabinet des estampes contemporaines de la bibliothèque de l'Institut

Par Mireille Pastoreau, conservatrice de la Bibliothèque de l'Institut de France

Pour commencer, Louis-René Berge a sollicité les héritiers ou ayants-droit des artistes disparus ayant appartenu à la section de Gravure. Quatre fonds furent ainsi donnés à la bibliothèque, le premier étant un ensemble de vingt gravures du buriniste Albert Decaris (1901-1988), offert par le gendre de l'artiste.

En mars 2009, les enfants d'André Jacquemin (1904-1992), qui avait succédé au peintre-lithographe Pierre-Eugène Clairin en 1981, donnèrent vingt gravures.

En février 2009, Anne Guérin donna vingt-trois burins de Roger Vieillard (1907-1989). Ce dernier avait été élu membre de l'Académie le 1^{er} mars 1989, en remplacement d'Albert Decaris, puis reçu le 29 novembre 1989, mais il décéda le 15 décembre de la même année.

En octobre 2009, Josée Granier, veuve de Jean-Marie Granier (1922-2007), qui avait succédé à Roger Vieillard en 1991, donna *Cévennes 1974-1975*, une suite de vingt-quatre burins sur cuivre.

Les démarches de Louis-René Berge concernant deux autres artistes, Demetrius Galanis et Pierre Eugène Clairin, n'ont pas pu aboutir. Mais, en octobre 2013, la veuve et les filles de Louis-René Berge ont généreusement offert à la bibliothèque un choix de vingt-deux estampes de leur mari et père, sélectionnées avec Erik Desmazières, membre de l'Académie.

Dans un deuxième temps, Louis-René Berge, qui souhaitait défendre passionnément l'art de la gravure et plus particulièrement le burin, sollicita des dons d'une ou deux épreuves de la part d'artistes récompensés par des prix de l'Académie. À quatre reprises, entre avril 2010 et janvier 2013, en étroite liaison avec Nicole Guibout, conservateur en chef et responsable du cabinet d'estampes contemporaines à la bibliothèque, il signa des courriers adressés aux

Louis-René Berge, membre de la section de Gravure de l'Académie des Beaux-Arts, qui s'est éteint en février 2013, a donné, en peu d'années, une forte impulsion à la collecte de gravures modernes par la bibliothèque de l'Institut, et est à l'origine du Cabinet d'estampes contemporaines créé en décembre 2008. Un artiste au service de la diffusion d'une pratique méconnue.

lauréats. Quinze artistes lui ont répondu favorablement et ont donné vingt et une gravures.

Enfin, tout récemment, en avril 2014, les enfants de Paul Lemagny nous ont fait un don de 38 estampes, dessins et livres illustrés.

La bibliothèque de l'Institut, commune aux cinq Académies, conserve par ailleurs, depuis sa fondation, des estampes anciennes. De la courte période où la Bibliothèque de l'Arsenal lui fut rattachée, de juin 1796 à avril 1797, elle a conservé un recueil d'estampes de Watteau, le *Recueil Julienne*, qui provient de Paulmy d'Argenson. Les saisies révolutionnaires lui apportèrent un recueil de clairs obscurs gravés sur bois du XVI^e siècle, portant l'ex-libris de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Elle reçut aussi, de provenance inconnue, 340 immenses feuilles d'almanachs muraux, gravées en taille douce à l'époque de Louis XIV.

Un peu plus tard, en 1840, l'ancien fonds de l'Académie royale d'architecture ne quitta pas totalement l'Institut, lorsque les écoles d'architecture, de peinture et de sculpture déménagèrent vers l'École des Beaux-Arts. Il laissa derrière lui des recueils de Piranèse et l'œuvre gravé des frères Le Pautre (XVII^e siècle), riche à lui seul de 1700 estampes.



EXPOSITION

Louis-René Berge

Une exposition rétrospective des gravures de Louis-René Berge, « Le théâtre du temps », se tiendra du 6 au 18 mai dans la galerie Espace Evolution-Pierre Cardin, dans 4^e arrondissement de Paris. Une sélection d'une centaine de gravures au burin, soit un tiers de l'œuvre gravé permettra de revoir l'ensemble de son parcours créatif et de comprendre le cheminement de l'artiste de 1960 à 2013. Membre de l'Académie des Beaux-Arts, disparu il y a un peu plus d'un an, ce grand artiste devenu incontestablement un maître buriniste nous parle de la condition humaine, sans concession mais avec une belle émotion.

En haut : Baptiste Fompeyrine, Prix Pierre Cardin - Académie des Beaux-arts de gravure 2012, La cathédrale en ruine (détail), eau-forte, 78 x 106 cm.

À droite : Louis-René Berge, La Faille, gravure sur cuivre, 1982.

Caroline Lee

Caroline Lee, membre correspondant de la section de Sculpture depuis 2006, spécialiste du bronze et du métal, nous a quittés dans sa 82^e année.

Née le 10 juillet 1932 à Chicago, Caroline Lee étudie à l'Institut d'art de Chicago en 1957. Un an plus tard, elle obtient l'une des bourses Fullbright pour rejoindre Paris. Sa participation au Salon de la Jeune Sculpture en 1961 la révèle auprès des collectionneurs ainsi que du public, marquant ainsi un tournant dans sa jeune carrière ; elle expose alors dans plusieurs galeries, aussi bien à Paris, Amsterdam, Chicago ou encore Stockholm, et participe également à un grand nombre d'expositions collectives. Présentes dans de nombreuses collections publiques en France et à l'étranger (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Centre National d'Art Contemporain, Museum of American Art dans le Connecticut, etc.), ses œuvres souvent monumentales expriment dans le même temps force et délicatesse onirique. « Je me conçois comme un transformateur, exerçant une transformation de courant arrivant de l'extérieur, assujettie à mes énergies propres de l'intérieur. Je travaille pour recréer le rôle social du sculpteur, intégration personnelle ultime, sur une base d'enracinement plus organique ». Parmi ses plus importantes réalisations, on peut citer le monument *Hommage à la Résistance* conçu en 1982 pour la ville de Montreuil. Parallèlement à son travail de sculpture, elle a créé, de 1984 à 2000, divers objets pour des pièces de théâtre, notamment pour les mises en scène d'*Ariane Mnouchkine* (*Les Atrides* en 1991, *Tartuffe* en 1995). Membre du Comité du Salon de mai depuis 1971, elle en fut la présidente de 2005 à 2009. En 2006, le Prix de la Fondation Simone et Cino del Duca lui avait été décerné pour l'ensemble de son œuvre. ♦

Ilias Lalaounis

Notre confrère Ilias Lalaounis nous a quittés en janvier dernier. Membre de notre Académie depuis 1990, il était le seul représentant de la Grèce au sein de notre Compagnie depuis le décès de Iannis Xenakis en 2001. Photo DR

Ce membre éminent de notre institution incarnait par excellence l'esprit de notre Compagnie par le dialogue permanent qu'il établissait entre le passé et le présent, dialogue qui sous-tendait l'ensemble de son univers. Au cours de sa longue vie entièrement dédiée à l'art, cet observateur passionné de la nature, de tous les domaines de l'art et de l'activité humaine, fit revivre les civilisations du passé de la manière la plus belle qui soit, en les réinventant à travers des créations uniques. Ilias Lalaounis représentait également une certaine idée de la Grèce comme lieu de rencontre et creuset entre l'Orient et l'Occident. Il avait reçu les plus hautes distinctions de notre pays, puisqu'il était en effet Chevalier de la Légion d'honneur, Commandeur des Palmes académiques et Chevalier de l'Ordre des Arts et Lettres. De même que celui de tous les grands artistes, l'esprit de notre confrère perdure à travers ses créations solaires, mais également sa famille puisqu'il a su transmettre sa passion à ses filles. Cet extrait de son ouvrage *Métamorphose* illustre la conception cosmique de l'orfèvrerie qui l'animait : « La beauté de la nature et de l'univers, découverte inlassablement par les chercheurs à l'aide de microscopes électroniques et de télescopes, est captée par l'orfèvre. L'orfèvre lie ainsi l'ornement d'une femme à des mémoires historiques plusieurs fois millénaires et à des symboles universels et éternels ». ♦

Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel

La France se désintéresse-t-elle de ses églises ?

L'Académie des Beaux-Arts souhaite attirer l'attention des pouvoirs publics sur le problème récurrent de la sécurisation des édifices culturels : alors que tout récemment, le Président de la République a demandé au Ministre de l'Intérieur que la protection des lieux de culte soit renforcée, dégradations et vols continuent de se multiplier partout en France.

La question posée attend la réponse à un problème qui émeut, qui divise et qui révolte. Le patrimoine culturel français compte de 40 000 à 100 000 édifices dont 13 000 sont classés monuments historiques. Le nombre d'églises paroissiales est estimé à environ 60 000 pour 36 700 communes.

La loi de 1905 a attribué aux communes la propriété des 60 000 églises paroissiales alors existantes, à charge pour elles de les entretenir. Entretien qui leur incombe sauf pour les 3000 d'entre elles construites après 1905. On compte en outre, 570 temples protestants (je préfère le mot église), près de 300 synagogues et 2000 mosquées. Depuis la loi de 1905, 144 églises ont été désaffectées, 44 transformées en usage autre que religieux : le Musée Unterlinden installé dans l'ancien couvent des Dominicaines.

En ce qui concerne les cathédrales, 89 appartiennent à l'Etat, 17 à d'autres collectivités publiques. Un rapport du Sénat évaluait en 2006 à 5% la proportion des monuments historiques en péril - les églises -, depuis ce chiffre a considérablement augmenté. Précisons qu'il s'agit le plus souvent d'édifices du XIX^e siècle, jugés moins importants. Historiquement structurés autour de leur église, les villages et les villes y trouvent une cohérence, une lisibilité architecturale qui risquent de se brouiller en l'absence de repère.

Devant ce fléau qui ne connaît pas de régression, une réflexion est menée, sur laquelle nous reviendrons. ♦

Robert Werner, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

En haut : L'église Saint-Jacques d'Abbeville (Somme), détruite en janvier 2013. Photo DR



Un Maître et ses Maîtres, Xu Beihong et la peinture académique française

L'exposition « Un Maître et ses Maîtres, Xu Beihong et la peinture académique française » se tiendra du 8 mai au 21 novembre 2014, successivement au World Art Museum de Pékin, au Musée de Zengzhou puis au China Art Museum de Shanghai. Dans les années 20, Xu Beihong fut élève de l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris dont il s'inspira pour construire le système d'éducation artistique de la Chine contemporaine. L'exposition présente 60 tableaux de Xu Beihong et 60 tableaux d'artistes français éclairant « la leçon française de Xu Beihong » et provenant entre autres du Musée du Petit Palais, du Musée d'Orsay et de l'Ecole Nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris. ♦

Didier Bernheim, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Décorations

Yves Millecamps, membre de la section de Peinture, a été promu Officier et **Alain-Charles Perrot**, membre de la section d'Architecture, a été promu Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres.



Parution

Sortie du dernier roman de **Paul Andreu** *Enfin*, dans la collection *Blanche* aux éditions Gallimard.



Musique et calligraphie, par Bertino (années 50).

De l'œil à l'oreille

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

Un des principaux et plus anciens modes de transformation de l'audible en visible est l'écriture. On sait que le langage parlé ou chanté a précédé de loin sa fixation visible. La traduction des sons du langage en signes à lire est d'ailleurs restée beaucoup plus répandue que celle des sons musicaux. Mais on a observé que l'écriture a eu une légère influence en retour sur la prononciation.

Sur la musique, en Europe, cette influence est peut-être moins évidente pour le profane, mais plus profonde. C'est elle qui a abouti par exemple à des jeux de symétrie parfois plus visibles qu'audibles dans les contrepoints renversables du XVIII^e siècle ou dans les formes « non-rétrogradables » selon Messiaen. Pour les musiciens, de toute manière, l'écriture des partitions, quels que soient ses pouvoirs suggestifs, n'a jamais constitué par rapport à la musique qu'un système d'aide-mémoire. Il est sans doute devenu de plus en plus précis, et il a beaucoup aidé à définir des idées musicales. Mais il reste malgré tout largement postérieur à la conception, et antérieur à la réalisation, la musique elle-même ne cessant d'être virtuelle que dans le temps de l'exécution.

Le temps n'est pas absent des œuvres proposées au regard, en particulier des sculptures, mais il y est donné à choisir librement par le spectateur, tandis qu'il est imposé à l'auditeur dans les œuvres sonores. Certains peintres comme Henri Valensi, fondateur du « musicalisme », ont rêvé de construire des gammes de tons, d'organiser des contrepoints visuels, de combiner des harmonies de couleurs etc. Mais à moins de devenir vidéastes, ils n'ont pas intégré le temps à leur démarche.

Baudelaire a écrit : « Ce qui serait vraiment surprenant, c'est que le son ne pût pas suggérer la couleur, que les couleurs ne pussent pas donner l'idée d'une mélodie, et que le son et la couleur fussent impropres à traduire des idées ; les choses s'étant toujours exprimées par une analogie réciproque, depuis le jour où Dieu a proféré le monde comme une complexe et indivisible totalité. »

C'est une telle recherche plus spirituelle que formelle qui motive certainement une part importante de ces productions artistiques qui expérimentent des passages entre l'écoute et le regard. Après Baudelaire, le symbolisme a inspiré beaucoup d'artistes pendant un demi-siècle, et beaucoup ont vu dans la poésie un médiateur essentiel destiné à fusionner les révélations de l'œil et de l'oreille.

Parmi les musiciens, Messiaen développait une sorte de synesthésie volontaire. Il postulait des correspondances entre ses échelles modales et des couleurs très précises, tout en regrettant être le seul à les percevoir. D'autres, comme Boucourechliev, ont composé des partitions de musique mobile, dont les durées sont choisies par les interprètes. Les partitions de ses *Archipels* sont comme des cartes géographiques où les musiciens doivent définir chacun une route d'île en île. D'autres enfin, comme Hughes Dufourt ou Edith Canat de Chizy, ont intériorisé l'esthétique d'un peintre choisi comme modèle, et développent des affinités subjectives entre elle et leurs propres compositions.

Aujourd'hui, depuis l'Upic de Xenakis, des logiciels de plus en plus complexes sont disponibles pour traduire automatiquement des images en sons. Lorsqu'entre le son et l'image une correspondance systématique et très détaillée est ainsi organisée, les variations des paramètres sont si importantes et leurs combinaisons si nombreuses que seul un apprentissage poussé permet d'en maîtriser un peu les effets. Il faut réapprendre toute l'écriture musicale si on veut savoir ce qu'on fait. Mais peut-être que l'intérêt est plutôt dans le déploiement d'une sorte de seconde nature artificielle, riche, complexe et capricieuse. Son exploration ne peut pas absolument s'orienter dès le départ. Elle est une aventure où l'imprévu domine. Son intérêt éventuel est la puissance heuristique de sa pratique. On ne sait pas précisément ce qu'on va trouver, il faut donc être en alerte pour accueillir l'imprévu, surtout lorsqu'il se présente comme l'inespéré, et cet imprévu peut se révéler un point de départ plus pertinent que celui qui avait d'abord été imaginé.

Il existe aussi, réciproquement, des logiciels proposant diverses visualisations du monde sonore. Ce sont surtout des vidéastes qui s'en sont emparés. Mais que ce soit par des métaphores subjectives ou par des procédures rationnelles, l'échange de données visuelles et auditives ne correspond jamais ni à une relation biunivoque ni à des résultats homogènes. *Le Mystère de l'instant*, pour citer le beau titre de Dutilleul, reste donc entier. Le temps du regard est largement indéterminé, et celui de l'écoute étrangement variable. Mais lorsque le plasticien et le musicien cherchent, chacun de son côté, « l'or du temps », il arrive, malgré l'hétéronomie radicale de leurs deux sens directeurs, qu'ils trouvent l'un et l'autre quelques pépites qui justifient bien leur recherche. Cependant les privilèges respectifs de l'œil et de l'oreille n'en demeurent pas moins trop différents pour que leur synergie soit à elle seule garante d'une vérité artistique. ♦

Grande salle des séances, le 5 février 2014



La parodie est désignée comme l'une des exceptions au droit d'auteur par l'article L 211-3 du Code de la propriété intellectuelle. Mais quelles sont les différentes formes d'expression que recouvre ce terme lorsqu'il s'agit de la parodie, du pastiche, de la caricature d'une œuvre, d'un auteur, ou d'un interprète ?

L'auteur propose d'explorer les différentes formes d'expression de la parodie, à la recherche des lois du genre auxquelles nous renvoie le Code de la Propriété Intellectuelle. En tant qu'exception, ce n'est pas la parodie en général qui nous intéresse, mais la parodie, le pastiche, la caricature d'une œuvre, d'un auteur, ou d'un interprète en particulier. La parodie est présente dans tous les arts de notre académie, dans l'Architecture aussi bien que dans la Composition musicale mais la communication s'attache principalement au domaine des arts visuels. La bande dessinée et le cinéma sont aujourd'hui le domaine privilégié de la parodie tandis que la publicité s'empare de la popularité des interprètes qu'elle parodie par l'image de synthèse ou l'imitation, tel Fernandel devenu Don Patillo, héros d'une marque de pâtes alimentaires. Avant même le générique du film, le lion de la Warner transformé sous nos yeux en vampire grotesque, annonce la parodie du *Bal des Vampires*, Roman Polanski revisite génialement le comique de situation, la course poursuite, héritée des Slapsticks et le détournement. Par un retournement de situation propre à la loi du genre, c'est le vampire, Herbert Von Krolock (Ian Quarrier) qui est mordu par Alfred (Roman Polanski). Les cinéastes italiens, héritiers de la tradition antique et de la commedia dell'arte, ont multipliés les pastiches, *James Tont 007 1/2*, *Toto le Moko* et la parodie des westerns dont ils sont les maîtres. La série des *Trinita* totalement irréaliste relève de la caricature. Le Bon est beau, d'une habileté extraordinaire au maniement des armes, les méchants ont l'air...

La parodie, le pastiche et la caricature à l'épreuve du droit d'auteur

Par Didier Bernheim, correspondant de
l'Académie des Beaux-Arts

très méchant et sont toujours perdants. Ces deux exemples relèvent de la parodie de genre qui n'est pas protégée par le droit d'auteur. Un auteur ne peut prétendre monopoliser le film d'horreur ou le western. *Certains l'aiment Chaud*, est la parodie, revendiquée par Billy Wilder, d'une œuvre, *Scare Face*. L'identification de l'œuvre parodiée, élément essentiel de la parodie, est ici clairement signifiée par le rôle attribué à Georges Raft, vingt-cinq ans après celui qu'il tenait dans *Scare Face* et par la transposition des séquences qui le montraient jonglant avec une pièce de monnaie. À la fin des années 70, les héritiers d'Edgard Rice Burroughs, le père de Tarzan, ont engagé un procès en contrefaçon contre Picha, auteur du dessin animé *Tarzoan, La Honte de la Jungle*. Le jugement qui les a déboutés pose les grands principes de la jurisprudence en déterminant le cadre juridique de la parodie, absence de risque de confusion, distanciation avec l'œuvre parodiée, en l'espèce notamment par de nombreuses séquences obscènes, absence de préjudice patrimonial pour l'auteur parodié, caractère humoristique de l'œuvre (mais la parodie ou le pastiche peuvent avoir une fonction critique dénuée de toute intention humoristique). Dans le domaine de l'art contemporain, le mouvement, dit, des « appropriationnistes » s'empare des œuvres premières sans égards pour le droit d'auteur. En France la reproduction totale ou partielle d'une œuvre des arts visuels sans l'accord de l'auteur, est illicite. La jurisprudence des États-Unis applique le Copyright Act de 1976. Elle a recours à une forme d'exception plus large sous la dénomination de *Fare Use* (usage loyal) qui recouvre l'ensemble de nos exceptions dans une interprétation incluant la parodie et la citation, prenant en compte la création d'une œuvre véritablement nouvelle et qui s'efforce de rechercher un équilibre entre la liberté de création et le droit d'auteur.

Grande salle des séances, le 5 mars 2014

En haut : image tirée du générique du film de Roman Polanski, *Le Bal des vampires* (1967).

Claude Abeille, Jean Anguera, Claude-Jean Darmon, Yves Millecamps, Pat Andréa, Antoine Poncet et Vladimir Velickovic participent à l'ultime Salon de Mai, à l'Espace Commines, à Paris, du 3 au 11 mai.

Pierre Carron
Participe à l'exposition « ChiFra » présentée au Musée d'Art National de Chine à Pékin, depuis le 23 janvier.

William Christie
Présidera cette année le jury du Festival international des jardins de Chaumont-sur-Loire, du 25 avril au 2 novembre.

Lucien Clergue
Exposition « À corps et âme » au Musée des Tapisseries d'Aix-en-Provence, jusqu'au 15 juin.

Jean Cortot
Exposition « Jean Cortot, les écritures – Jacques Busse, les rythmes » à la galerie Arthème à Paris, du 16 mai au 28 juin.
Exposition « Jean Cortot, peintures et Erik Desmazières, gravures » au Musée des beaux-arts de Nancy, du 16 juillet au 29 septembre.

Erik Desmazières
Exposition, intitulée *Captures du réel*, de ses gravures et dessins au Musée des Beaux-Arts du Locle (Suisse), jusqu'au 8 juin.

François-Bernard Mâche
Est invité à Vienne (Autriche) où sera donnée *Naluan* pour ensemble de chambre et sons enregistrés, le 14 mai.
Résurgence pour orchestre à cordes, création mondiale au château royal de Varsovie, le 27 juin.
Participation à une table ronde et interprétation de *Aera* par les Percussions de Strasbourg, au Festival Messiaen de la Meije, le 1^{er} août.
Eridan, quatuor à cordes, par le quatuor Béla, à Bourg-en-Bresse, en octobre.

Yves Millecamps
Participe à l'exposition « Angers/ Artapestry3, Allers-retours » au Musée Jean Lurçat et de la tapisserie contemporaine, à Angers, jusqu'au 18 mai, et à l'exposition « Decorum, tapis et tapisseries d'artistes » organisée par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris au Power Station of Art à Shanghai, du 26 avril au 14 juillet.

Claude Parent
Participe à l'exposition « Le Havre Versus Royan » présentée dans le cadre de la 9^e édition du Mois de l'architecture contemporaine à l'Espace La Forme, au Havre, jusqu'au 18 avril.

Laurent Petitgirard
Le Fou d'Elsa par l'Orchestre Poitou-Charentes, direction Nicolas Simon, Delphine Galou contralto, à Marennes, Saujon et Niort, les 15, 16 et 26 mai.
Dirigera l'Orchestre Colonne dans des œuvres de Moetsch, Schumann, Bartok, à la Salle Pleyel, à Paris, les 6 et 18 mai
Dirigera l'Alma Chamber Orchestra dans des œuvres de Malher, Coulais, Petitgirard, à Albi, le 28 juin.

Roman Polanski
A reçu le César du meilleur réalisateur pour son film *La Vénus à la fourrure*.

Brigitte Terziev
Exposition de ses sculptures à la fondation Coubertin, du 13 septembre au 9 novembre.
Elle participera à la Triennale de Posnan (Pologne) prévue pour novembre.

Vladimir Velickovic
Participe à l'exposition « Picasso, Magritte, Wahrol, ... une exposition aux multiples visages », au Centre de la Vieille Charité, à Marseille, jusqu'au 22 juin.

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud D'HAUTERIVES

BUREAU 2014

Président : Claude ABEILLE
Vice-président : Aymeric ZUBLENA

SECTION I - PEINTURE

Arnaud d'HAUTERIVES • 1984
Pierre CARRON • 1990
Guy de ROUGEMONT • 1997
Yves MILLECAMPS • 2001
Jean CORTOT • 2001
Vladimir VELICKOVIC • 2005

SECTION II - SCULPTURE

Jean CARDOT • 1983
Gérard LANVIN • 1990
Claude ABEILLE • 1992
Antoine PONCET • 1993
Eugène DODEIGNE • 1999
Brigitte TERZIEV • 2007
PIERRE-EDOUARD • 2008
Jean ANGUERA • 2013

SECTION III - ARCHITECTURE

Roger TAILLIBERT • 1983
Paul ANDREU • 1996
Yves BOIRET • 2002
Claude PARENT • 2005
Jacques ROUGERIE • 2008
Aymeric ZUBLENA • 2008
Alain-Charles PERROT • 2013

SECTION IV - GRAVURE

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

SECTION V - COMPOSITION MUSICALE

Jean PRODROMIDÈS • 1990
Laurent PETITGIRARD • 2000
François-Bernard MÂCHE • 2002
Edith CANAT DE CHIZY • 2005
Charles CHAYNES • 2005
Michaël LEVINAS • 2009
Gilbert AMY • 2013
Thierry ESCAICH • 2013

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 LACHARRIERE • 2005
William CHRISTIE • 2008
Patrick DE CAROLIS • 2010

SECTION VII CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL

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
Andrzej WAJDA • 1994
Leonard GIANADDA • 2001
Seiji OZAWA • 2001
William CHATTAWAY • 2004
Woody ALLEN • 2004
SA Karim AGA KHAN IV • 2007
SA Sheikha MOZAH • 2007
Sir Norman FOSTER • 2007
Antonio LÓPEZ GARCIA • 2012
Philippe de MONTEBELLO • 2012
Ousmane SOW • 2012