ACADÉMIE
DES BEAUX-ARTS
INSTITUT DE FRANCE

LA TOUR EIFFEL
SOUS TOUTES SES COULEURS

LA LETTRE DE L'ACADÉMIE
DES BEAUX-ARTS
NUMÉRO 95

Éditorial • page 3

Expositions :

Jenny Robinson, Prix de Gravure Mario Avati - Académie des beaux-arts

Annie Leibovitz, Prix de Photographie de l'Académie des beaux-arts - William Klein

Henri Ciriani, Grand Prix d'Architecture de l'Académie des beaux-arts (Prix Charles Abella)

Installations sous la Coupole

Fabrice Hyber, **Bernard Desmoulin**, **Jean-Michel Othoniel**
Blanca Li, **Georg Baselitz**, **Pierre Collin**

Actualités :

Séance solennelle de rentrée de l'Académie des beaux-arts

Séance de rentrée des cinq académies

« Concerts d'un fauteuil » :
Laurent Petitgirard, Édith Canat de Chizy

• pages 5 à 19

Dossier :
La tour Eiffel sous toutes ses couleurs

« La tour de trois cents mètres » par Bertrand Lemoine

« Eiffel, un portrait hors Tour »
par Jean-François Belhoste

« La tour Eiffel, une histoire de couleur »
par Pierre-Antoine Gatier

« Lumières dans la ville lumière » par Francis Rambert

« La Tour et l'Arc » par Pascal Ory

« La vingtième campagne de la tour Eiffel : un défi technique et humain inédit » par Patrick Branco Ruivo

« La tour Eiffel dans l'art » par Lydia Harambourg

« Filmer la tour Eiffel », entretien avec Simon Brook

« À propos du film *Eiffel* » par Jean-François Belhoste

« La tour Eiffel des photographes » par Bernard Perrine

• pages 20 à 52

Actualités :

Hommage : Guy de Rougemont

Sebastião Salgado, Praemium Imperiale

Séance décentralisée à Arles

Exposition : musée Marmottan Monet
« Julie Manet, la mémoire impressionniste »

Élections

• pages 53 à 55

Les académiciens

• page 56

Ci-contre : structure de la tour Eiffel.
Photo Emeric Livinec / SETE

Éditorial

De l'audace, encore de l'audace…

Être l'édifice le plus haut du monde, le plus coûteux ou le plus grand ne suffit pas à assurer une notoriété pérenne, ni à en faire le symbole d'une ville ou d'un pays.
Il y aura toujours un nouveau bâtiment encore plus haut, plus coûteux et plus grand, la force d'une œuvre architecturale ne réside pas dans ces considérations prosaïques.

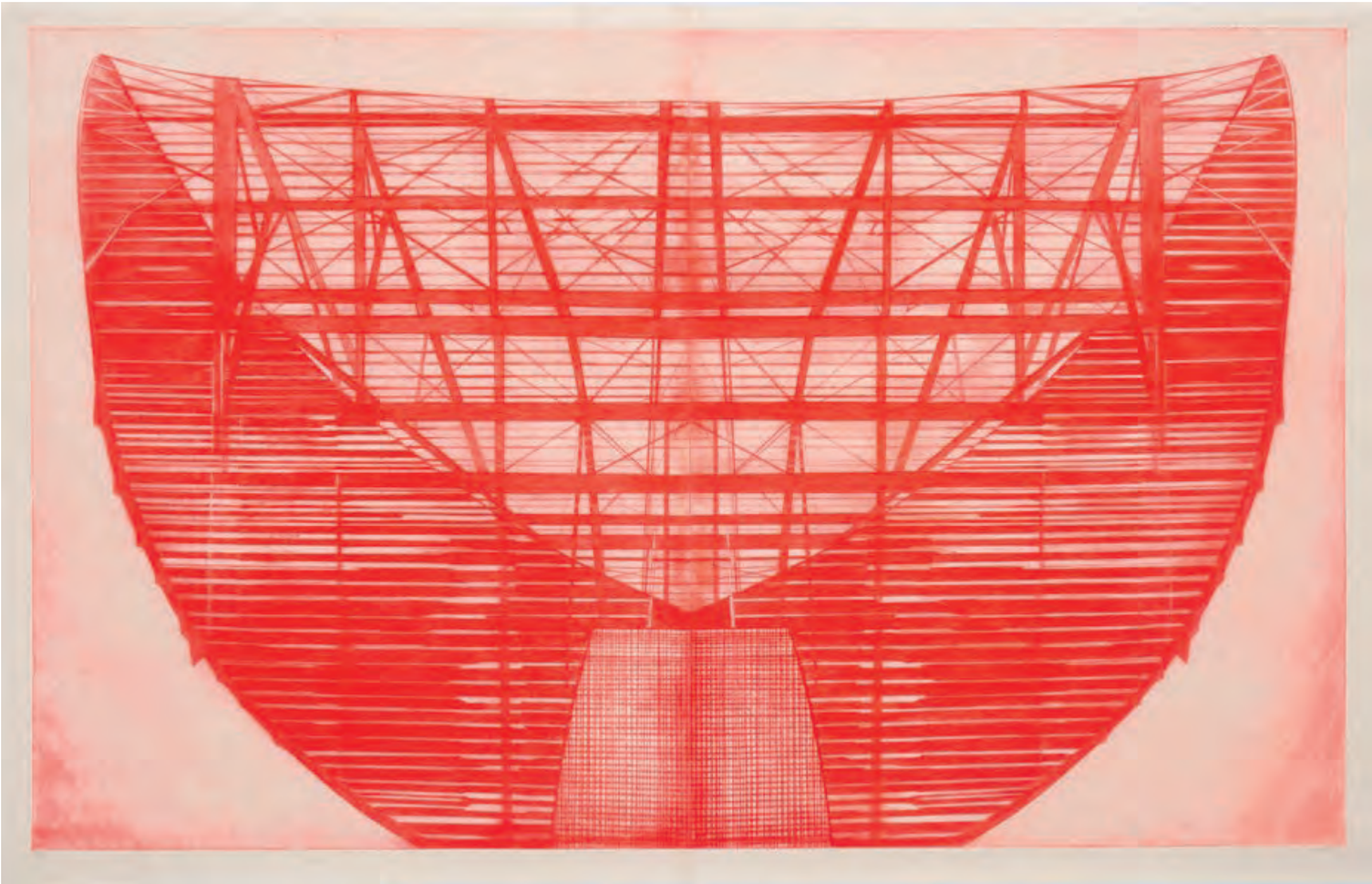
L'audace, l'originalité, la poésie, le geste architectural et l'adéquation avec une cité ou un paysage constituent des paramètres beaucoup plus essentiels que ceux liés à de pseudo-records qui seront inévitablement dépassés.

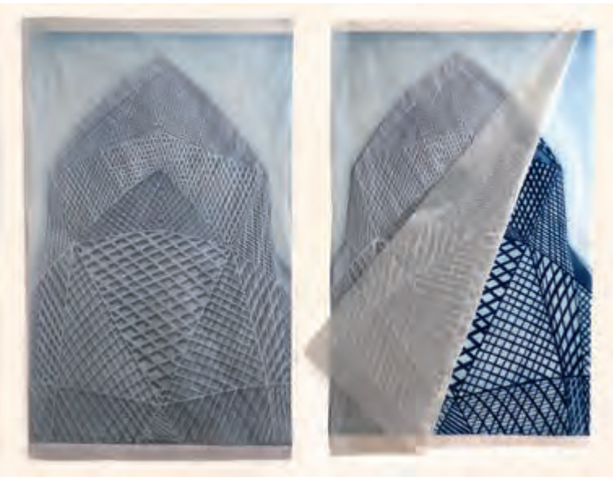
À une époque où les progrès de la science suscitent la méfiance, les nouvelles technologies le doute et où la parole des scientifiques est sans cesse remise en cause, c'est précisément parce qu'elle incarne un rêve qui a engendré une prouesse technique et non pas l'inverse que la tour Eiffel semble être avant tout perçue comme une représentation du génie humain.

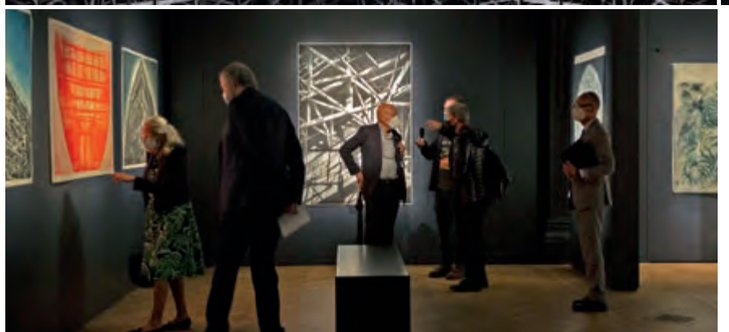
Mais si cet extraordinaire élan vers le ciel, qui provient de la pureté formelle de l'édifice, nous a toujours fascinés, c'est aussi par l'espace aéré de son parvis sur lequel, jusqu'à un passé récent, les enfants couraient au milieu des marchands de glaces.
Des normes de sécurité drastiques, malheureusement inévitables, l'ont transformé en un espace sécurisé semblable au contrôle des visas dans un aéroport, c'est plus que frustrant, c'est totalement antinomique avec le sentiment de liberté que procure la tour Eiffel.

Je remercie vivement tous les intervenants qui ont enrichi ce dossier que nous avons voulu consacrer à ce chef d'œuvre né de l'audace, de l'imagination et du courage.

Laurent Petitgirard
Compositeur, chef d'orchestre,
secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts







En haut : *Before the rise*, 2016, pointe sèche sur papier japonais Gampi, 101 x 152 cm.

Ci-dessus : *Blueprint/vestige*, issue de la série « Hidden lines », 2019-2021, pointe sèche sur papier Mulberry et Gampi, 150 x 97 cm.

Au centre : *Cornerstone*, 2016, pointe sèche sur papier Gampi, 101 x 152 cm.

Ci-contre : vue de l'exposition, Pavillon Comtesse de Caen.

Photo Juliette Agnel

Pavillon Comtesse de Caen - Palais de l'Institut de France

JENNY ROBINSON

PRIX DE GRAVURE MARIO AVATI - ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Entre les 9 septembre et 17 octobre 2021, Jenny Robinson, lauréate 2019 du Prix de Gravure Mario Avati - Académie des beaux-arts, a présenté une sélection de ses principales œuvres au Pavillon Comtesse de Caen du Palais de l'Institut de France.

Artiste peintre et graveur née au Royaume-Uni en 1957, Jenny Robinson a grandi en Extrême-Orient et a fait ses études au *West Surrey College of Art and Design* (Angleterre). Elle s'inspire des lieux où elle a vécu et produit une œuvre à taille humaine à travers laquelle elle réinterprète l'espace urbain contemporain. Ces architectures se caractérisent par leurs dimensions monumentales et leur structure ajourée, l'artiste suggérant à travers ces dessins deux notions contradictoires : la fragilité et l'éphémère d'une part, la solidité et la pérennité d'autre part. L'artiste voit dans la légèreté et la transparence du papier japonais sur lequel elle travaille ainsi que dans l'architecture métallique qu'elle représente le même type de contraste. Tout dans sa démarche vise à réunir ces notions opposées, prisme à travers lequel elle interprète la réalité et son œuvre. Ces images sont un enregistrement à la première personne d'un lieu temporaire, construit avec soin, à un moment éphémère dans le temps. Jenny Robinson dépeint souvent toute la chronologie d'une structure en une seule image et, par extension, celle des personnes qui l'ont construite, l'ont utilisée et la démonteront – notre passé, notre présent et notre potentiel futur. Elle a enseigné la gravure au *Kala Art Institute* de Berkeley, à l'Institut de l'art contemporain de San José, au Centre du livre de San Francisco, ainsi qu'à l'Université de Chico. Voyageuse depuis toujours, elle vit et travaille depuis vingt ans entre Londres, San Francisco et l'Europe. ■

academiedesbeauxarts.fr

Ci-dessus : Le secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard et Érik Desmazières, membre de la section de Gravure, entouraient la lauréate Jenny Robinson.

Jenny Robinson et Astrid de la Forest, membre de la section de Gravure.

Photo Juliette Agnel

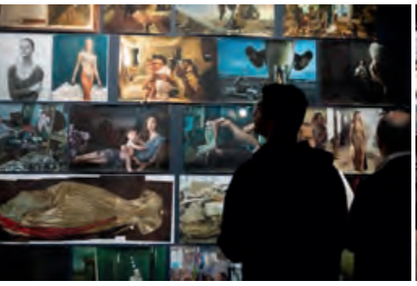
Pavillon Comtesse de Caen - Palais de l'Institut de France

ANNIE LEIBOVITZ

PRIX DE PHOTOGRAPHIE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS - WILLIAM KLEIN

Le Prix de Photographie de l'Académie des beaux-arts - William Klein a été créé en 2019 par l'Académie des beaux-arts, avec le soutien du *Chengdu Contemporary Image Museum*, en hommage à l'œuvre de William Klein, photographe, peintre, plasticien, graphiste, réalisateur de films documentaires, publicitaires et de fiction. Il a été décerné, en 2021, à la photographe américaine Annie Leibovitz qui a présenté une sélection de ses œuvres dans le Pavillon Comtesse de Caen, entre le 29 octobre et le 5 décembre 2021.

Pour son exposition à l'Académie des beaux-arts, Annie Leibovitz, a sélectionné plus de 200 images couvrant cinquante ans de travail au cours desquels elle a développé le style conceptuel et théâtral qui l'a rendue célèbre. Ces images vont de ses débuts en tant que photographe – alors qu'elle est étudiante au *San Francisco Art Institute* et utilise des pellicules noir et blanc – jusqu'à celles en couleurs d'aujourd'hui.
Les sujets choisis montrent à quel point elle est une chroniqueuse prééminente de notre époque. Elle a couvert les bouleversements politiques et culturels des années 1970, documenté le siège de Sarajevo et fait le portrait de milliers d'artistes, d'écrivains, de danseurs, d'acteurs, de musiciens et de dirigeants politiques. Sa famille et ses amis figurent également parmi ses sujets, et l'intimité de cet aspect de son travail s'étend à ses portraits de façon générale. Les images présentées à l'Académie étaient regroupées en grilles mettant en évidence les relations qui se tissent entre les œuvres au sein d'un corps à la fois vaste, varié et singulier.



Née en 1949 à Waterbury (Connecticut, États-Unis), Annie Leibovitz a entrepris sa carrière de photo-reporter pour le magazine *Rolling Stone* en 1970, alors qu'elle suivait encore ses études au San Francisco Art Institute. Depuis lors, ses photographies ont régulièrement été publiées en couverture de différentes revues. Vaste et originale, son œuvre inclut quelques-uns des portraits les plus célèbres de notre époque. Son premier travail important a été la commande d'une couverture sur John Lennon. En dix ans, elle s'impose comme une documentariste avisée du paysage social, ayant réalisé 142 couvertures et publié des dizaines de reportages photographiques, dont ses comptes rendus de la démission de Richard Nixon et de la tournée des Rolling Stones de 1975. En 1983, elle entre dans l'équipe du nouveau *Vanity Fair*, et collabore régulièrement pour *Vogue* à partir de la fin des années 1980. Plusieurs recueils de ses travaux ont été publiés, et son prochain livre, *Wonderland*, sera publié par Phaidon en octobre 2021. Des expositions de ses travaux ont été organisées par des musées et des galeries du monde entier, dont la *National Portrait Gallery* et la *Corcoran Gallery* de Washington, l'*International Center of Photography* de New York, le *Brooklyn Museum*, le *Stedelijk Museum* d'Amsterdam, la Maison Européenne de la Photographie de Paris, la *National Portrait Gallery* de Londres, le Musée de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg et le *Pushkin State Museum of Fine Arts* de Moscou. ■

academiedesbeauxarts.fr

Ci-dessus :

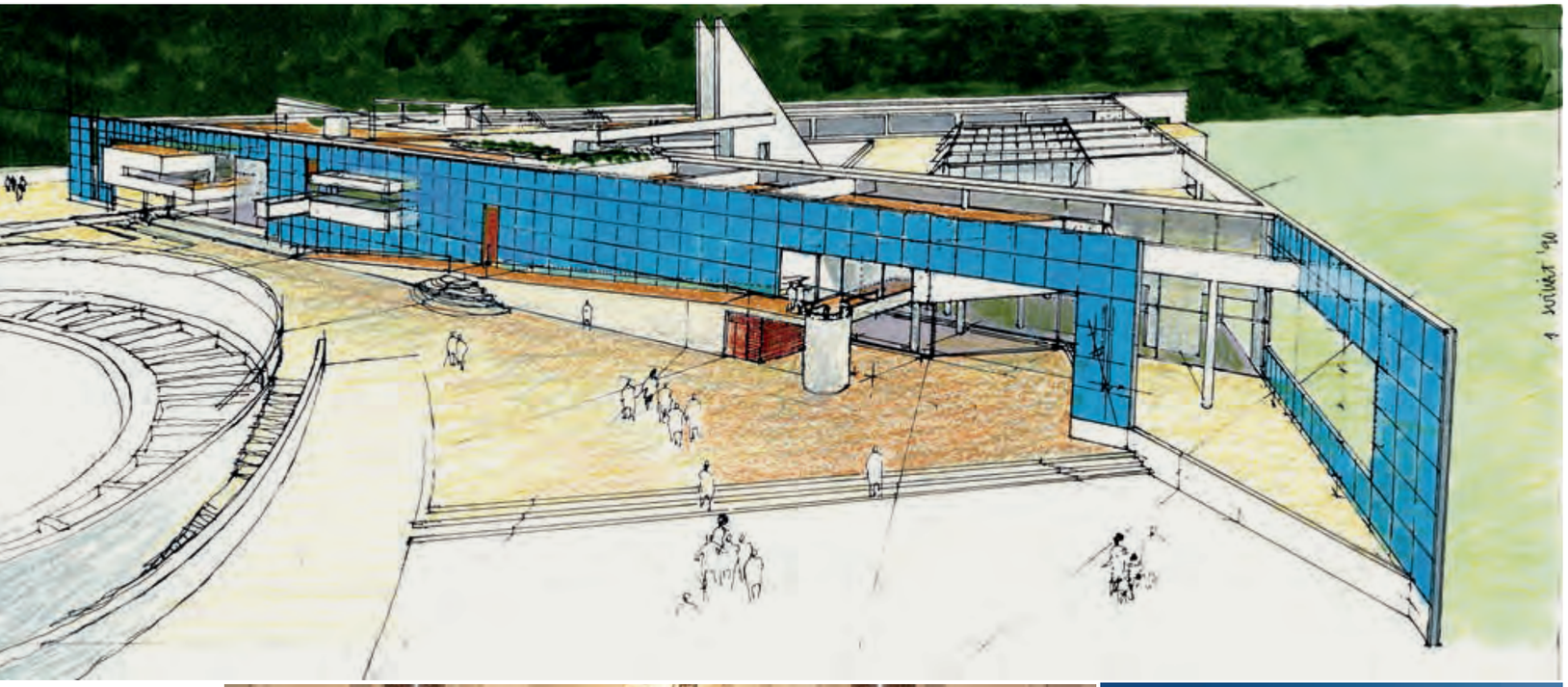
Jim Carroll and his parents, New York City, 1980
Laurie Anderson, New York City, 1982
Peter Brook, Paris, 1981
Sam Shepard, Santa Fe, New Mexico, 1984

Ci-contre : *Karen Finley*, Nyack, New York, 1992

Page de gauche :

Vues de l'exposition. Sebastião Salgado, membre de la section de Photographie, et Annie Leibovitz.

Photos Juliette Agnel



Projet et photo du musée départemental Arles Antique, 1983-1995.
Photo Jean-Marie Monthiers

Au centre, de gauche à droite : Jean-Michel Wilmotte, Aymeric Zublena, Anne Démians, le secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard, François Chaslin, le lauréat Henry Ciriani, Francis Rambert, Dominique Perrault, Marc Barani, Alain Charles Perrot, Philippe Trétiack, Bernard Desmoulin et Pierre-Antoine Gatier

À gauche : entretien entre François Chaslin et Henri Ciriani lors de la remise du Prix, sous la Coupole de l'Institut.

Ci-contre : Henri Ciriani devant une des maquettes exposées Pavillon Comtesse de Caen.

Photos Juliette Agnel

Pavillon Comtesse de Caen - Palais de l'Institut de France

HENRI CIRIANI

GRAND PRIX D'ARCHITECTURE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS (PRIX CHARLES ABELLA)

Une exposition de dessins d'Henri Ciriani, lauréat du Grand Prix d'Architecture de l'Académie des beaux-arts (Prix Charles Abella) 2021, s'est tenue du 9 décembre 2021 au 9 janvier 2022 au Pavillon Comtesse de Caen du Palais de l'Institut de France, avec le concours de la Cité de l'architecture et du patrimoine.

Le mercredi 8 décembre, sous la Coupole du Palais de l'Institut de France, le Prix a été remis à Henri Ciriani par Bernard Desmoulin, membre de la section d'Architecture de l'Académie des beaux-arts. François Chaslin, correspondant de cette même section, a animé ensuite une conversation avec Henri Ciriani.

Le Grand Prix d'Architecture de l'Académie des beaux-arts (Prix Charles Abella) est un prix international, doté de 35 000 euros, décerné à un architecte pour l'ensemble de son parcours. À l'image de ses distinctions attribuées dans d'autres disciplines, l'Académie entend, par l'attribution de ce prix, saluer l'exemplarité d'une trajectoire dans le domaine architectural. Le jury était composé de Bernard Desmoulin, Pierre-Antoine Gatier, Dominique Perrault, Alain Charles Perrot, Aymeric Zublena et Jean-Michel Wilmotte, membres de la section d'Architecture de l'Académie des beaux-arts.

Né en 1936 à Lima et naturalisé français en 1975, Henri Ciriani est à la fois architecte et enseignant. Après avoir entamé très jeune une pratique professionnelle fructueuse au Pérou, aussi bien en tant que fonctionnaire avec plusieurs centaines de logements sociaux à son actif, que dans un cabinet privé, il quitte son pays natal à 27 ans pour la France.

De 1968 à 1982, il est membre de l'Atelier d'urbanisme et d'architecture (AUA). De cette époque datent les projets de logements sociaux de Noisy-le-Grand, de Saint-Denis, de Marne-la-Vallée ainsi que la cuisine de l'Hôpital Saint-Antoine et la Crèche au Coin du Feu (Saint-Denis), réalisation lauréate de la première Équerre d'Argent décernée par la revue Le Moniteur en 1983, année où le Ministère de la Culture lui décerne le Grand Prix National d'Architecture. Dans les années 80, il remporte les concours du Musée de l'Arles Antique (1983-1995), de l'Historial de Péronne (1987-1992), tout en poursuivant ses recherches sur le logement dans les immeubles d'Évry (Palme d'or de l'Habitat 1988), Lognes, Colombes, la rue Charcot, le Parc de Bercy et la rue Croulebarbe à Paris. Au Pérou, il réalise à La Victoria et à San Miguel de Piura des projets de constructions en centre ville et à Lima des maisons de plage dont une a reçu « El Héxagôno de oro » décerné par le *Colegio de Arquitectos* du Pérou.

Henri Ciriani enseigne tout au long de sa carrière l'architecture en France et au Pérou (notamment à l'UP7 dans l'atelier Ciriani-Maroti de 1972 à 1977) puis à l'UP8 devenue Paris-Belleville où il crée le groupe U.N.O (1977-2002). Il a été professeur invité de nombreuses universités prestigieuses.

L'Académie américaine des arts et lettres lui a octroyé le Arnold W. Brunner Memorial Prize in Architecture en 1997 et le *Royal Institute of British Architects* l'a distingué « honorary fellow » en 2000. Il a été nommé Docteur honoris causa de l'*Universidad Nacional de Ingeniería*, de l'*Universidad de Huanuco*, de l'*Universidad San Martín de Porres* et de l'*Universidad Privada de Tacna*. Son œuvre a été publiée dans le monde entier et plusieurs livres lui ont été consacrés. ■

FABRICE HYBER

Élu membre de l'Académie le 25 avril 2018 dans la section de Peinture au fauteuil précédemment occupé par Chu Teh-Chun (1920-2014), Fabrice Hyber a été installé à l'Académie des beaux-arts par son confrère Régis Campo, membre de la section de Composition musicale, le 7 juillet 2021.

Né en 1961 en Vendée, Fabrice Hyber intervient dans des domaines variés tels que le dessin, la peinture, la sculpture ou la vidéo. Marqué par ses études de mathématiques antérieures à son parcours à l'École des Beaux-Arts de Nantes, il place l'articulation entre l'art et la science au centre de son travail. Son œuvre se présente comme un réseau de ramifications en perpétuel développement : en procédant par accumulations et hybridations, il opère de constants glissements entre des domaines extrêmement divers, s'inspirant de la manière dont se développent les systèmes cellulaires de nombre d'organismes vivants. La réflexion sur l'homme et son devenir face au développement scientifique et aux mutations des espèces est un point focal de son œuvre. Le vivant et la nature sont explorés à l'envi par l'artiste qui a fait du vert sa couleur de prédilection. États intermédiaires, mutants, hybrides, Fabrice Hyber s'entoure de nouveaux héros et donne naissance à une multitude d'animaux-plantes, à des arbres qui courent ou à des hommes/femmes éponges… Depuis 1995, sa forêt idéale grandit dans la vallée vendéenne de son enfance où l'artiste a semé des milliers d'arbres.

Présent dans de nombreuses collections nationales et internationales, Fabrice Hyber est intervenu dans une multitude de commandes : ses *Hommes de Bessines*, petites sculptures anthropomorphes dont les orifices corporels crachent de l'eau, envahissent depuis 1991 des villes en France comme à l'étranger ; *L'Artère, le jardin des dessins*, sol dessiné de 1001m2 dans le Parc de La Villette est un lieu de vie et de sensibilisation au VIH (2006), alors que *Le Cri, l'écrit* (2007) commémore au cœur du Jardin du Luxembourg l'abolition de l'esclavage. Il collabore en 2005 avec le chorégraphe Angelin Preljocaj pour son ballet *Les Quatre saisons*. En 2012, le projet *Organoïde* initié avec l'Institut Pasteur met en relation chercheurs et artistes afin de proposer une nouvelle vision de la recherche biomédicale et de ses enjeux.

Fabrice Hyber convoque dans chacun de ses projets plusieurs dimensions, sans jamais s'en tenir à un vocabulaire plastique défini. La curiosité d'inventer de nouvelles formes d'intervention sur le réel le conduit à croiser non seulement les techniques, mais aussi les savoirs, les disciplines et les compétences. Avec la verrière de l'hôtel Lutetia (2018), il présente l'aboutissement d'une expérimentation sur le verre à laquelle il a travaillé plusieurs années. De même, avec l'œuvre *Les deux chênes* réalisée pour le dernier-né des passages parisiens, le Beaupassage (2018), il a moulé et dupliqué l'un des plus vieux arbres de sa vallée vendéenne pour inscrire au cœur de la ville une marque, une pause, une mémoire du vivant.

Extrait du discours de Régis Campo :

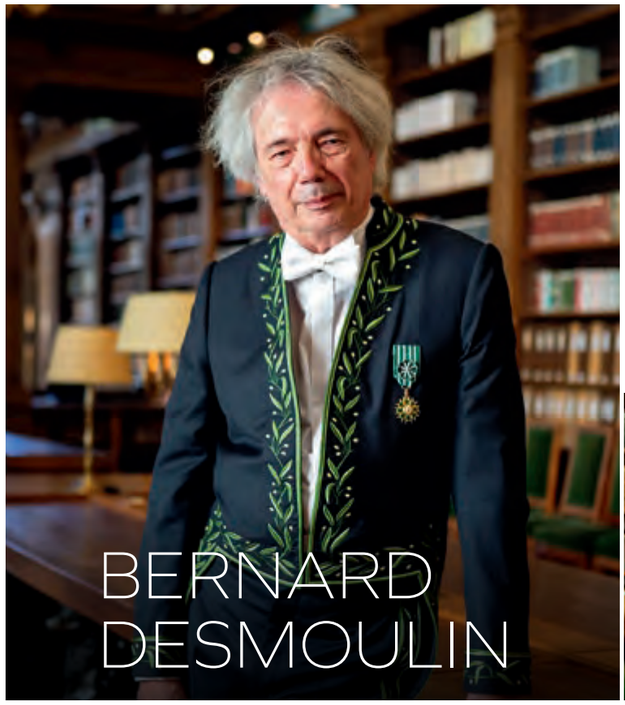
« Vous êtes né, cher Hyber, en 1306. Cette année où Giotto achève les fresques de la Chapelle des Scrovegni à Padoue. C'est probablement vous, alors assistant de Giotto, qui avez peint les anges du Jugement dernier. En particulier, ces deux anges en haut de la fresque, ces anges qui déplient le ciel comme un tapis. Vous avez toujours déplié le ciel, cher Hyber, voilà le fondement de votre Art. Déployer un ciel d'où il n'y a plus de chutes, et où les noms des hommes demeurent fixés en l'air comme des étoiles.

Et puis vous êtes né une seconde fois, le 12 juillet 1961 à Luçon en Vendée. Votre père et votre mère, éleveurs de moutons, étaient à vos yeux de « beaux amoureux, très indépendants et progressistes ». Enfant, vous détournez les ruisseaux pour orienter les eaux de pluies vers d'autres buts secrets. Avec la terre vous aimez faire des objets et semer des graines (comme des graines de conifère de chez votre grand-mère). Tout au long de votre adolescence vous aimez faire d'étranges choses : inventer un perforateur à trous, ouvrir l'eau sans toucher le robinet, dessiner des affiches de slogan pour des manifestations d'éleveurs de moutons… » ■

Au centre : lors de l'hommage que rendait Fabrice Hyber à Chu Teh-Chun, son prédécesseur, une œuvre du peintre chinois était présentée au public sous la Coupole du Palais de l'Institut.

En haut, de gauche à droite, les membres de la section de Peinture : Pierre Carron, Gérard Garouste, Fabrice Hyber, Philippe Garel et Jean-Marc Bustamante.

Photo Patrick Rimond



BERNARD DESMOULIN

Élu membre de l'Académie le 14 novembre 2018 dans la section d'Architecture au fauteuil précédemment occupé par Yves Boiret (1926-2018), Bernard Desmoulin a été installé à l'Académie des beaux-arts par son confrère Aymeric Zublena, membre de cette même section, le 29 septembre 2021.

De la Nécropole de Fréjus enfouie dans le paysage méditerranéen au musée de Cluny, Bernard Desmoulin est l'auteur d'une œuvre singulière qui trouve ses racines dans une curiosité constante pour les paysages et les matières. Après des études d'architecture à Paris sous la verrière du Grand Palais, il collabore pour de grandes agences à des projets prestigieux à Paris et New York. Pensionnaire de la Villa Médicis à Rome, il y transforme le salon d'honneur en lieu d'exposition. Accédant à la commande publique, il livre à Fréjus en 1993 le mémorial des guerres en Indochine, site autant paysager que bâti. En voulant faire du passé « table ouverte », il compose des scénarii contemporains sur des lieux remarquables tels que la Salle Pleyel, les Entrepôts Lheureux à Bercy, le Musée Rodin à Meudon ou encore les Abbayes de Port Royal ou de Cluny en Bourgogne. Il restructure et aménage l'imposant Grand Commun du Château de Versailles. Du Musée de Sarrebourg à ceux de Cluny et des Arts Décoratifs à Paris, du Musée Matisse au Cateau-Cambresis à l'Abbaye de Saint-Vaast à Arras, son intérêt pour la scénographie complète souvent son activité d'architecte. Bernard Desmoulin a créé des équipements culturels à Marseille, Neuilly, Ris-Orangis, Reims, Troyes… ainsi que deux conservatoires de Musique, de Danse et d'Art Dramatique à Paris et Clichy, œuvre lauréate du Prix de l'Équerre d'argent en 2009. En 2013, il réalise le Centre d'Art contemporain à Montreuil puis en 2017 le Centre de Conservation archéologique à Metz. Il a enseigné l'Architecture à Versailles, à Sciences-Po, à l'École de Chaillot, à l'École Paris Val de Seine.

Extrait du discours d'Aymeric Zublena :

« Vous avez une haute idée de votre métier d'architecte. Vous déplorez que beauté, harmonie, sérénité soient devenues des mots proscrits au profit d'efficacité et de productivité. Vous souffrez de sentir combien ce métier magnifique est, par certains, mal connu, mal compris. Vous êtes choqué, à peine arrivé à la Villa Médicis, d'entendre l'un des pensionnaires, un compositeur, vous dire qu'à ses yeux l'architecte n'est pas un artiste, mais un technicien, certes supérieur. Plaisantait-il ?

J'aurais souri, ri peut-être. Vous pas […] Cette part technique, propre à l'art de bâtir, les meilleurs architectes la dominent et, la maîtrisant, la mettent au service des formes, des volumes, des espaces que leur imagination et leur science font surgir de terre. Par leur génie, elle devient architecture. Mies van Der Rohe dit que « chaque fois que la technique atteint à son véritable accomplissement, elle se transcende en architecture ». Sans technique, sans l'exigeante rigueur des calculs et du chantier, l'architecture n'est que dessins séduisants, rêves de papier, songes inaccomplis. » ■

En haut : les membres de la section d'Architecture Aymeric Zublena, Alain Charles Perrot, Dominique Perrault et Bernard Desmoulins, entouraient la graveuse Astrid de la Forest, Présidente 2022 de l'Académie,

Ci-dessus : le secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard et Bernard Desmoulins.

Photo Juliette Agnel

JEAN-MICHEL OTHONIEL

Élu membre de l'Académie le 14 novembre 2018 dans la section de Sculpture, au fauteuil précédemment occupé par Eugène Dodeigne (1923-2015), Jean-Michel Othoniel a été installé à l'Académie des beaux-arts par son confrère Adrien Goetz, de la section des Membres libres, le 6 octobre 2021.

Né en 1964 à Saint-Étienne, Jean-Michel Othoniel a inventé un univers aux contours multiples. Explorant d'abord le soufre ou la cire, il utilise la fonte de métal et le verre depuis 1993, collaborant avec les meilleurs artisans de Murano. Ses œuvres prennent une dimension architecturale et rencontrent des jardins ou des sites historiques à travers des commandes publiques ou privées dans le monde entier. La délicatesse du verre et la subtilité de ses couleurs participent au vaste projet de l'artiste : poétiser et réenchanter le monde. En 1996, il commence à faire dialoguer ses œuvres avec le paysage, suspendant des colliers géants dans les jardins de la Villa Médicis à Rome, aux arbres du jardin vénitien de la Collection Peggy Guggenheim (1997), ainsi qu'à l'Alhambra et au Generalife de Grenade (1999). En 2000, il transforme la station de métro parisienne Palais-Royal-Musée du Louvre en Kiosque des Noctambules. En 2004, il réalise dans les salles mésopotamiennes du Musée du Louvre ses premiers colliers autoportants, dont la *Rivière Blanche* acquise ensuite par le Musée d'art moderne de la Ville de Paris. En 2010, le Centre Pompidou lui consacre une grande exposition rétrospective, « My way ». En 2013, le *Mori Art Museum* de Tokyo lui commande, pour son 10e anniversaire, *Kin no Kokoro*, monumental cœur de perles de bronze doré installé de façon pérenne dans le jardin japonais *Mohri Garden*. En 2015, il réalise dans les jardins du Château de Versailles *Les Belles Danses*, trois sculptures fontaines en verre doré, première œuvre pérenne au sein du palais commandée à un artiste contemporain. En 2016, il dévoile une œuvre d'art totale et monumentale, *Le Trésor de la cathédrale d'Angoulême*, fruit de huit ans de travail. En 2019, il expose au Musée du Louvre des peintures créées pour les 30 ans de la Pyramide, conservées de manière pérenne. En 2021, avec *Le Théorème de Narcisse*, il offre un parcours d'émerveillement au visiteur du Petit Palais.

Ci-dessus : la remise de l'épée se déroulait au Petit Palais, où le sculpteur exposait ses œuvres dans le cadre de l'exposition « Le Théorème de Narcisse ». De gauche à droite : l'ancien ministre de la Culture Jack Lang, le secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard, Jean-Michel Othoniel et Johan Creten, concepteur du pommeau de l'épée.

À droite : Jean-Michel Othoniel, Danny Laferrière de l'Académie française et Adrien Goetz, de la section des Membres libres.

Photo Juliette Agnel

Extrait du discours d'Adrien Goetz :

« Longtemps je n'ai rien compris à votre œuvre. Comme tout le monde, j'avais fixé des rendez-vous au Palais Royal, devant votre Kiosque des Noctambules, j'avais croisé lors de fêtes dans la cour de l'École des beaux-arts l'éternel petit prince de l'art contemporain, mais je ne vous voyais pas vraiment [...] Nous avons parlé de cathédrales et de trésors. Ni Chartres, ni Amiens, ni Reims, ni Paris, mais Angoulême hélas, cet édifice mal aimé, transformé au XIXe siècle par Paul Abadie. Vous vous êtes lancé dans un éloge de cette architecture néo-romane, de sa dimension merveilleuse, une machine à produire des songes qui, vers 1880, avaient les couleurs du paradis. Votre œil brillait. Vous étiez en train d'inventer un trésor pour cette cathédrale qui n'en possédait pas et qui, une fois déjà, ce qui vous plaisait, avait été réinventée. » ■

BLANCA LI

Élue membre de la section de Chorégraphie de l'Académie, qui venait d'être créée, le 24 avril 2019, la chorégraphe franco-espagnole Blanca Li a été installée à l'Académie des beaux-arts par son confrère Frédéric Mitterrand, membre de la section cinéma-audiovisuel, le 20 octobre 2021.

Née à Grenade en 1964 (Espagne), Blanca Li est chorégraphe, réalisatrice de films, danseuse et comédienne. À dix-sept ans, elle part à New-York où elle étudie à l'école de Martha Graham. En Espagne sa première compagnie de danse contemporaine est sélectionnée pour l'Exposition universelle de Séville, et elle fonde en 1993 sa compagnie à Paris. Elle aborde des thèmes très variés, depuis les cérémonies de transe des Gnawa de Marrakech (*Nana et Lila*, 1993), à l'art grec ancien (*Le Songe du Minotaure*, 1998). Elle ouvre le Festival Suresnes Cités Danse en 1999 avec une création hip hop, *Macadam Macadam*, Globe de Cristal 2007. Au *Komische Oper* de Berlin elle aborde la folie du monde contemporain dans le contexte des attentats du 11 septembre 2001 (*Borderline*, 2002). Elle met en scène l'ensemble vocal Sequenza 9.3 sur une composition d'Édith Canat de Chizy (*Corazón Loco*, 2007), puis les poèmes de Federico Garcia Lorca (*Poeta en Nueva York*, 2007) dans les jardins de l'Alhambra, et l'œuvre de Jérôme Bosch en ouverture du Festival Montpellier Danse (*Le Jardin des délices*, 2009). Elle crée le premier spectacle avec NAO, un robot humanoïde (*Robot*, 2013), et un duo magistral pour Maria Alexandrova, étoile du Bolchoï, et Blanca Li, dans un manifeste féministe et mythologique (*Déesses & Démones*, 2015), puis met en scène la relation de l'Homme à la nature (*Solstice*, 2017). De grandes institutions ont accueilli ses installations, événements ou chorégraphies (Grand Palais, Théâtre des Champs-Élysées, Châtelet, Opéra National de Paris, *Metropolitan Opera*...). Hors compagnie, notons *El Quijote del Plata*, (2018) pour le Ballet National Sodre d'Uruguay et *Pulcinella* (*2020*) pour le Ballet National espagnol sur la musique de Stravinsky. Et trois longs-métrages de cinéma (*Le Défi* en 2002, *Pas à Pas* en 2009, et *Elektro Mathématrix* en 2015). Nommée directrice artistique du *Teatros del Canal* à Madrid en 2019, elle a présenté cet automne 2021 à Chaillot *Le Bal de Paris de Blanca Li*, un spectacle vivant immersif en réalité virtuelle, Lion de la meilleure expérience VR (virtual reality) au 78e Festival International du Film de Venise.

Extrait du discours de Frédéric Mitterrand :

« Les jambes des femmes sont des compas qui arpentent le globe terrestre en tous sens, lui donnant son équilibre et son harmonie » disait François Truffaut qui est parti bien trop tôt sans avoir eu la chance de vous connaître. C'est à lui que je pense d'abord quand je vous vois danser. Et puis d'autres paroles reviennent aussi à ma mémoire lorsque je considère la formidable énergie, la perpétuelle générosité, cette folie douce et heureuse d'aller toujours plus loin qui vous animent et vous transportent bien au-delà des remugles de certaines controverses actuelles : « les femmes qui veulent être les égales des hommes manquent d'ambitions ! » C'est de Marylin Monroe, la blonde au cœur fragile qui ne parlait jamais pour ne rien dire. » ■

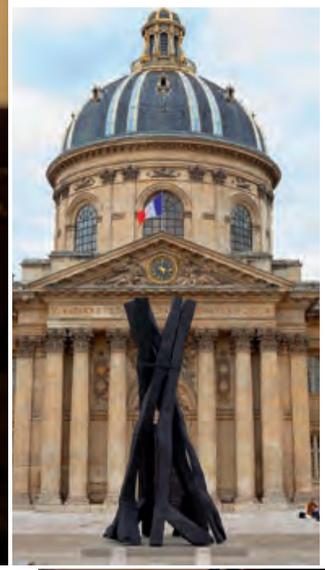
En haut : Frédéric Mitterrand, de la section Cinéma et audiovisuel, recevait sa consœur Blanca Li.

En dessous : les danseurs de la Compagnie Blanc Li ont exécuté quatre tableaux illustrant l'éclectisme de l'œuvre de la chorégraphe : électro, flamenco, danse classique et contemporaine.

Photo Juliette Agnel

GEORG BASELITZ

Élu membre de l'Académie le 23 octobre 2019 en qualité de membre associé étranger au fauteuil précédemment occupé par Andrzej Wajda (1926-2016), Georg Baselitz a été installé à l'Académie des beaux-arts par son confrère Jean-Marc Bustamante, membre de la section de Peinture, le 27 octobre 2021.



Ci-contre : durant toute la rétrospective qui lui est consacrée au Centre Pompidou, jusqu'au 7 mars 2022, la sculpture de Georg Baselitz, *Zero Dom* (2020), est exposée sur le parvis de l'Institut de France.

Ci-dessous : sur les marches du Palais de l'Institut,le secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard, Alain Charles Perrot, Président 2021 de l'Académie, Jean-Marc Bustamante et Georg Baselitz.

Photo Juliette Agnel

Né en 1938 à Deutschbaselitz, en Allemagne, Hans-Georg Bruno Kern est admis en 1956 à la Haute École des arts visuels et des arts appliqués à Berlin-Est. Quatre ans plus tard, il réalise ses premières œuvres avec la série des têtes de Rayski. En 1961, il adopte le pseudonyme de Georg Baselitz en référence à sa ville natale. Sa première exposition personnelle a lieu en 1963 à la Galerie Werner and Katz, à Berlin. Deux de ses œuvres exposées, dont *Die Große Nacht im Eimer* (*La Grande Nuit foutue*, *Museum Ludwig*, Cologne), sont interdites pour outrage à la pudeur. Œuvres violentes et provocatrices par leur iconographie, elles témoignent d'un puissant désir de singularité. Son travail se diversifie peu à peu : Baselitz peint, dessine, grave et sculpte. En 1969 débute son travail sur le renversement du motif dont le premier tableau sera *Der Wald auf dem Kopf* (*La Forêt sur la tête*) : tous les sujets de son répertoire personnel sont alors retournés (personnages, arbres, maisons, etc.) pour affirmer la primauté du regard sur le sujet. Le rendu frappe par la tension entre figuration et abstraction. Son travail emprunte aussi bien à l'expressionnisme allemand qu'à la peinture américaine. Ses œuvres, faisant écho aux traumatismes de l'histoire allemande, du groupe des *Héros* à ses peintures au doigt, en passant par les tableaux-fractures et les tableaux Russes, sont présentes dans les collections publiques prestigieuses. Depuis 2006, avec sa série de peintures remixées, il réinterprète sa propre iconographie.1995 est l'année de sa première rétrospective importante aux États-Unis. En 2004 lui est décerné le *Praemium Imperiale* en peinture à Tokyo. « Baselitz – La rétrospective » est la première exposition exhaustive consacrée à Georg Baselitz, avec la complicité de l'artiste.

Extrait du discours de Jean-Marc Bustamante :

« Vous êtes un peintre radical au sens où vous êtes uniquement concentré sur toutes les étapes de votre méthode. Vous ne parlez pas de langue étrangère, vous ne savez pas compter, vous perdez, dites-vous, tous vos paris, mais vous creusez, vous reprenez les choses encore et encore, et pourtant un nouveau tableau de Baselitz est toujours nouveau [...] D'où cette idée de votre fameuse série des « Remix », il ne s'agit pas pour vous de reprendre avec d'autres arrangements vos meilleures chansons, sinon de mettre à l'épreuve votre méthode et de vous délester des miasmes, des scories, des relents qui encombraient encore jeune, votre âme et votre esprit. D'où cette idée de refaire vos tableaux avec distance et humilité, une façon de s'excuser du rendu tragique du début dont vous avez été éclaboussé. Se mettre à la verticale de soi-même et considérer les choses avec grandeur. » ■

PIERRE COLLIN

Élu membre de l'Académie le 25 avril 2018 dans la section de Gravure au fauteuil précédemment occupé par René Quillivic (1925-2016), Pierre Collin a été installé à l'Académie des beaux-arts par son confrère Érik Desmazières, membre de cette même section, le 1er décembre 2021.

Pierre Collin est né en 1956 à Paris. En 1975, il entre à l'École des Beaux-Arts de Paris où il fréquente les ateliers de peinture, sculpture et gravure. De 1980 à 1982, il est pensionnaire à la Casa de Velázquez à Madrid. Son œuvre, entre dessin, peinture et gravure, a évolué au gré de ses déplacements : Madrid, Barcelone, Paris, la Bourgogne, la Bretagne. Pour cet artiste, peintre et graveur, ces deux activités sont inséparables. Son travail s'est développé en séries successives qui parfois se chevauchent. Les livres lui donnent l'occasion de mettre en scène ses séries. Au fil des années, Pierre Collin dresse le journal de son regard. En 2004, il publie l'album *Strabismes*, suite de gravures composées en diptyques, séquences extraites de son journal dessiné en écho à *L'Infra-ordinaire* de Georges Pérec. En développant ses séries, il aime travailler sur les points de vue qu'il démultiplie. À travers l'usage de prédelles, polyptyques, frises ou leporellos, il élabore des séquences, un moyen de mettre à plat ce qu'il voit, une tentative de fixer du temps. Depuis 2018, il développe un nouveau projet à partir de cages de verre placées entre son sujet et lui. Cette série en cours donne lieu à des paysages recto-verso réalisés à la Villa Montebello - Musée de Trouville. Ses premières expositions personnelles ont eu lieu en 1983 à la galerie du Haut Pavé (peintures) et André Biren (gravures), en 1984 à la galerie Brody à Washington puis en 1985 à la galerie Area X à New York. À partir de 1986, il collabore étroitement avec l'atelier Lacourière-Frélaut qui imprime et édite ses gravures, expose à plusieurs reprises dans leur galerie parisienne. Il a réalisé une quarantaine d'expositions personnelles, en France et à l'étranger. En 2007 et 2008, à l'occasion de deux expositions rétrospectives, une monographie, intitulée *Vertiges ordinaires*, est publiée dans la collection des « Cahiers dessinés », chez Buchet-Chastel. Il participe également à de nombreuses expositions collectives comme « Apparences de la vie normale » au musée de Rennes en 2009 et « Miroirs » au musée du Louvre - Lens en 2017.

En haut à droite : Pierre Collin, les graveurs Érik Desmazières et Astrid de la Forest, et la dessinatrice Catherine Meurisse, membre de la section de Peinture.

En dessous : l'auteur de bande dessinée Emmanuel Guibert remettait, en chanson, son épée à Pierre Collin.

Photo Juliette Agnel

Extrait du discours d'Érik Desmazières :

« *Une plaque de cuivre, une pointe sèche, un burin, cette petite tige d'acier de section carrée, taillée en biseau à son extrémité et très bien affutée, un bain d'eau-forte qui va creuser les sillons, la poudre d'aquatinte prometteuse de ses grisés aléatoires et le passage sous la presse, moment de la révélation et du second temps, qui va déposer en relief l'encre grasse et subtile de l'imprimeur sur le papier, au choix, vélins veloutés ou âpres vergés. Magie datée qui commença il y a cinq cent cinquante ans avec Albrecht Dürer. Beauté intrinsèque de l'estampe, généreuse et du partage, « démocratique » comme le dit Albérola par le pouvoir de démultiplication de l'œuvre grâce à la matrice. Art qui n'est pas exclusif, ni refermé sur lui : car comme Dürer et de très nombreux artistes après lui, vous le pratiquez autant et à l'égal de la peinture.* » ■

Palais de l'Institut de France

SÉANCE SOLENNELLE DE RENTRÉE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

En haut : l'Orchestre Colonne, dirigé par Jean Deroyer, dans la création mondiale de l'œuvre *Amorces - Eclipses* d'Aurélien Dumont, lauréat du Prix de commande de la Fondation Simone et Cino del Duca – Institut de France, décerné sur proposition de l'Académie des beaux-arts.

En dessous : la Maîtrise de Sainte Anne d'Auray, sous la direction de Gilles Gérard, lauréate du prix Liliane Bettencourt pour le Chant choral.

Page de droite : le palmarès des Prix et concours de l'Académie est traditionnellement proclamé au cours de la séance solennelle. Les représentants des éditions Arthena recevaient le Prix d'ouvrage du Cercle Montherlant - Académie des beaux-arts des mains d'Astrid de la Forest.

Photo Juliette Agnel

La séance solennelle de rentrée de l'Académie des beaux-arts s'est tenue le mercredi 17 novembre sous la Coupole du Palais de l'Institut de France. Après un hommage aux membres disparus de l'Académie par le président Alain Charles Perrot, Astrid de La Forest, vice-présidente, a proclamé le palmarès 2021 récompensant une cinquantaine d'artistes de tous âges et dans toutes disciplines.

La séance a été ponctuée par les interventions de la Maîtrise de Sainte Anne d'Auray, sous la direction de Gilles Gérard, lauréate du prix Liliane Bettencourt pour le Chant choral, et de l'Orchestre Colonne, dirigé par Jean Deroyer et Laurent Petitgirard, qui, selon la tradition, a clos la cérémonie par l'interprétation de *La Fanfare de La Péri* de Paul Dukas.
L'œuvre *Amorces - Eclipses*, d'Aurélien Dumont (Éd. Musicales Archipel), dont la création mondiale a été assurée à cette occasion par l'Orchestre Colonne, est une commande de la Fondation Simone et Cino del Duca - Institut de France sur proposition de l'Académie des beaux-arts. Le palmarès des prix et concours fait l'objet d'une publication distincte jointe à ce numéro de la *Lettre*.

Le discours du secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard était intitulé « Le droit moral, ultime rempart des créateurs ». En voici un extrait :

« S'intéresser au droit moral de l'auteur, c'est toucher à la plus singulière (et partant, la plus exceptionnelle) des prérogatives accordées par la loi à tous les créateurs. Droit fondamental de l'auteur, le droit moral n'est pas d'ordre économique mais a pour objet de protéger l'œuvre et le lien qui unit celle-ci à l'auteur. Il est donc sensé ne jamais se monnayer même si des arrière-pensées de profits ou de compensations sont souvent présentes lors de litiges. Les détournements du droit moral lorsqu'il est placé entre certaines mains sont fréquents : notre regretté confrère, le grand compositeur Marius Constant, a mis des années à obtenir l'autorisation d'orchestrer Gaspard de la Nuit *de Maurice Ravel alors qu'André Rieux n'a eu aucun problème pour être autorisé à concocter un arrangement d'après le* Boléro *du même compositeur, allez donc savoir pourquoi…*
Il convient naturellement de lutter, autant qu'il est possible, contre ces dérives afin de conserver toute la superbe du droit moral : sa raison d'être, c'est bel et bien le lien entre créateur et création. Cet impératif de protection de l'œuvre est d'une importance telle que le droit moral survit au créateur : aussi la loi reconnaît-elle sa perpétuité, ce qui implique nécessairement sa transmission post mortem auctoris, là où les autres droits de

la personnalité s'éteignent à la mort de leur titulaire. Or cette transmission, lorsqu'elle est mal maîtrisée, donne lieu à des situations ubuesques. Il est essentiel que la volonté de l'auteur soit la plus précise possible quant aux modalités de transmission du droit, afin d'éviter des dérives regrettables. Le droit moral est distinct de la simple propriété de l'œuvre. Par exemple être propriétaire d'un tableau d'un peintre vivant ne vous donne pas le droit de le reproduire, encore moins de le modifier ou a fortiori de le détruire. » ■

Palais de l'Institut de France

SÉANCE DE RENTRÉE DES CINQ ACADÉMIES

Tous les ans, les cinq académies qui composent l'Institut de France se réunissent sous la Coupole pour leur séance solennelle de rentrée. Cet événement est l'occasion pour l'Institut de réaffirmer ses valeurs et son rôle dans le perfectionnement et la diffusion des savoirs.

Les délégués des cinq Académies y prononcent, à travers le prisme de leur spécialité, un discours sur un thème choisi collégialement. Ce 26 octobre 2021, la séance était présidée par André Vacheron, Président de l'Institut de France, membre de l'Académie des sciences morales et politiques, et le thème en était : « La vie ».
Le programme comprenait les communications « La vraie vie est-elle absente ? » par Pierre Brunel, délégué de l'Académie des sciences morales et politiques ; « La diversité des formes de vie : origine, importance et crise actuelle » par Tatiana Giraud, déléguée de l'Académie des sciences ; « La vie est un songe », par Jean-Robert Armogathe, délégué de l'Académie des inscriptions et belles-lettres ; « La vie – ou ce que l'on ne possède jamais » par Jean-Luc Marion, délégué de l'Académie française.

L'Académie des beaux-arts était représentée par Yann Arthus-Bertrand, membre de la section de Photographie, avec une communication intitulée : « Merci à la vie », dont voici un extrait :

« Nous sommes ici tous des privilégiés. Nous vivons dans un pays riche. Imaginez le Bangladesh un pays que je connais bien avec ses 160 millions d'habitants, un des pays les plus pauvres du monde. J'ai vu, j'ai filmé la fonte des glaciers de l'Himalaya, qui détruit les îles du delta et leurs villages. J'ai aussi filmé les conséquences des cyclones de plus en plus violents sur la côte et la montée des eaux. Ils vivent aujourd'hui, dans leurs chairs, le changement climatique. Alors qu'un habitant du Bangladesh n'émet que 0,3 tonne de carbone par an, un français en émet 12, un américain 18. Quelle injustice !
Ayons le courage de la vérité. De notre responsabilité. Mes chères consœurs, mes chers confrères, je voudrais rêver avec vous. Notre institution, de par son histoire et le cœur même de sa mission, peut jouer un rôle important dans ce qu'il convient de décrire comme le plus grand challenge que l'humanité ait eu à relever. J'aimerais que nous nous saisissions du sujet, avec enthousiasme, avec ambition. J'aimerais que, face à une opinion publique toujours plus critique et peu confiante dans les sciences, nous élaborions ensemble des réponses à la hauteur des talents que rassemblent nos cinq académies. Nous sommes 468 académiciens, 171 associés étrangers et 267 correspondants.
Je voudrais saluer Jean Jouzel et Claude Lorius, deux amis académiciens des sciences membres du GIEC.Les travaux de Claude Lorius sur les bulles d'air emprisonnées dans les glaces ont permis de retracer la composition climatique de la planète sur des centaines de milliers d'années. Leurs travaux communs ont montré le lien direct entre réchauffement climatique et le taux de CO2 dans l'atmosphère dû à l'activité humaine. Jean Jouzel et ses confrères du GIEC ont reçu le prix Nobel de la paix avec Al Gore.
Tous, nous sommes animés par des valeurs élevées, par le souci de la rigueur et de la recherche de la beauté. Tous, nous sommes riches de nos compétences, de notre histoire, de notre sensibilité. Tous, nous habitons la maison commune qu'est la Terre. Notre représentativité est une chance. Nos missions s'étendent dans de nombreux domaines. Nous avons le pouvoir de soutenir la création et la recherche. Nous pouvons multiplier les interventions, les publications. Notre institution pourrait devenir le lieu de l'expression des solutions. Car notre pluralisme de pensée est notre épée. Le symbole d'une révolution des consciences. Le symbole d'un courage collectif. Le symbole d'une académie planétaire. » ■

En haut, de gauche à droite : le photographe Yann Arthus Bertrand représentait l'Académie des beaux-arts, le Chancelier de l'Institut de France Xavier Darcos, Tatiana Giraud de l'Académie des sciences, Jean-Robert Armogathe de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, André Vacheron, Président de l'Institut de France, et Pierre Brunel de l'Académie des sciences morales et politiques et Jean-Luc Marion de l'Académie française.

Photo Ben Dauchez / H&K

Auditorium de l'Institut de France

« CONCERTS D'UN FAUTEUIL »

Laurent Petitgirard
Fauteuil numéro 1

Édith Canat de Chizy
Fauteuil numéro 6

Après François-Bernard Mâche pour le fauteuil n°5 et Gilbert Amy pour le fauteuil n°4, Laurent Petitgirard, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, a rendu hommage, le 14 octobre dernier, à ses confrères qui se sont succédé au fauteuil n°1 de la section de Composition musicale de l'Académie des beaux-arts depuis 1795. Le 7 décembre 2021, c'est la compositrice Édith Canat de Chizy qui s'est prêtée au même exercice pour le fauteuil n°6. Photos Juliette Agnel

Concert du fauteuil n°1

Passionnante exploration de notre patrimoine musical que ce troisième « Concert d'un fauteuil » de l'Académie des beaux-arts ! Sous la direction de Laurent Petitgirard, actuel titulaire du fauteuil n°1, l'Orchestre de Picardie, Orchestre national en Région Hauts-de-France (direction musicale Arie Van Beek) et les solistes Marie-Pierre Langlamet (harpe), Jean Ferrandis (flûte), Yan Levionnois (violoncelle) et Paul Gaugler (ténor) étaient les interprètes des onze œuvres qui ont résonné dans l'auditorium André et Liliane Bettencourt lors de ce concert exceptionnel.

Programme : Étienne-Nicolas Méhul (1763-1817, élu en 1795) - Final de la *Première Symphonie* ; Francois Boieldieu (1775-1834, élu en 1817) - Rondo final du *Concerto pour harpe et orchestre* ; Antoine Reicha (1770-1836, élu en 1835) - Ouverture de *Natalie ou la Famille russe* ; Jacques Halévy (1799-1862, élu en 1836) - « Rachel, quand du Seigneur… » (extrait de *La Juive*) ; Antoine-Louis Clapisson (1808-1866, élu en 1854) - Ouverture de l'opéra *Le Code Noir* ; Charles Gounod (1818-1893, élu en 1866) - « Ah ! Lève-toi, soleil » (air de Roméo, extrait de *Roméo et Juliette*) ; Théodore Dubois (1837-1924, élu en 1884) - *Andante cantabile pour violoncelle et orchestre* ; Gabriel Pierné (1863-1937, élu en 1924) - *Konzertstück pour harpe et orchestre* ; Henri Busser (1872-1973, élu en 1938) / Claude Debussy - Orchestration de la *Petite Suite* de Claude Debussy, premier mouvement « En Bateau » ; Marcel Landowski (1915-1999, élu en 1975) - *Adagio cantabile* ; Laurent Petitgirard (élu en 2000) - *Dilemme* pour harpe, flûte et orchestre à cordes. ■

Concert du fauteuil N°6

Ainsi, le mardi 7 décembre, ce quatrième « Concert d'un fauteuil » de l'Académie des beaux-arts a permis de redécouvrir des œuvres de notre patrimoine musical. Dirigé par Bruno Mantovani, membre de l'Académie des beaux-arts, l'Ensemble Orchestral Contemporain – formation reconnue dans l'interprétation de la musique des XXe et XXIe siècles –, avec les solistes Gaël Rassaert (violon), Patrick Oriol (alto) et Roxane Gentil (piano), ont interprété neuf œuvres dans l'auditorium André et Liliane Bettencourt. Le concert s'est achevé sur *Outrenoir* pour alto solo et ensemble d'Édith Canat de Chizy, pièce en hommage à Pierre Soulages, commandée par l'Ensemble Orchestral Contemporain. Créée le 21 novembre 2017 à l'Opéra de Saint-Étienne, elle est dédiée à Bruno Mantovani.

Programme : Jean-François Lesueur (1763-1837, élu en 1815) - *Marche du sacre de Napoléon Ier* ; Michele Carafa (1785-1872, élu en 1837) - *Le Solitaire* ; François Bazin (1816-1878, élu en 1873) - *La Seine* ; Jules Massenet (1842-1912, élu en 1878) - *La méditation de Thaïs* ; Gustave Charpentier (1860-1956, élu en 1912) - *IV. Sur les cimes* ; Louis Aubert (1877-1968, élu en 1956) - *Sillages* (extrait de *Sur le rivage*) ; Tony Aubin (1907-1981, élu en 1969) - *Suite éolienne n°3* ; Daniel-Lesur (1908-2002, élu en 1982) - *Pastorale* ; Édith Canat de Chizy (élue en 2005) - *Outrenoir*. ■

LA TOUR EIFFEL

SOUS TOUTES SES COULEURS

Figure incontournable du paysage parisien depuis son édification en 1889, la tour Eiffel semble désormais immuable. Si son implantation définitive n'était pas gagnée, elle fait souvent l'objet de rénovations techniques, et sa couleur a varié au cours des époques. Pierre-Antoine Gatier, membre de la section d'Architecture de l'Académie des beaux-arts, architecte en chef des monuments historiques, est actuellement en charge de sa remise en peinture. Un chantier hors-norme, et haut en couleurs, qui nous offre l'occasion de revenir sur l'histoire de la Dame de Fer, célébrée tant sur les écrans que dans d'autres expressions artistiques.

Jean-Baptiste Sécheret (né en 1957), *La tour Eiffel*, 2006, huile sur ardoise, 22 x 34,5 cm.

Ci-dessus : la tour Eiffel (300 mètres), hauteur comparée aux monuments les plus élevés du Monde (A. Normand).

À droite : la Tour pendant sa construction, vue depuis la rive droite de la Seine, gravure sur soie du peintre et graveur d'origine belge Gustave Fraipont (1849-1923).

Collection tour Eiffel

LA TOUR DE TROIS CENTS MÈTRES

Par BERTRAND LEMOINE, architecte, ingénieur et historien

La tour Eiffel, ce monument parmi les plus célèbres du monde, porte le nom de son constructeur, bien qu'il n'en soit pas à proprement parler l'inventeur. Mais Gustave Eiffel a su rendre réelle ce qui n'était qu'une idée. Il a surmonté les obstacles politiques, administratifs, financiers et techniques pour construire à ses risques et périls la plus audacieuse construction de son époque, démontrant par là que la science et l'industrie pouvaient aussi produire des chefs d'œuvre dignes des pyramides d'Égypte.

La naissance de la tour de trois cents mètres

La Tour est née dans le contexte d'une Exposition universelle destinée à célébrer la Révolution de 1789 et l'affirmation de la France sur la scène internationale comme grande nation industrielle. La recherche de la hauteur et de l'élévation spirituelle qu'elle doit induire est un thème classique de l'architecture sacrée. Les ressources nouvelles qu'offrait la technique au positiviste XIXe siècle avaient déjà poussé de bons esprits à rêver à des tours de mille pieds, tels l'Anglais Richard Trevithick en 1833 ou les ingénieurs américains Clarke et Reeves pour l'Exposition universelle de 1876 à Philadelphie. Ce chiffre de mille pieds excita à son tour l'imagination d'Émile Nouguier et de Maurice Koechlin, les deux principaux ingénieurs de l'entreprise Eiffel, lorsqu'en 1884 le principe d'une nouvelle Exposition universelle à Paris sembla se confirmer.

« Pour donner de l'attrait à cette exposition », ils dressèrent le 6 juin de cette année un projet sommaire d'une tour de trois cents mètres : un simple pylône en fer, formé de quatre montants ajourés écartés à la base se rejoignant au sommet et reliés par de grandes traverses horizontales. Cette conception était directement dérivée des grandes piles pour viaducs construits par l'entreprise. La courbure des montants était mathématiquement déterminée pour offrir la meilleure résistance possible à l'effet horizontal du vent. Eiffel ne prêta d'abord qu'une attention distraite à ce schéma rudimentaire, tout en autorisant ses ingénieurs à en poursuivre l'étude. Ils s'adjoignirent l'architecte Stephen Sauvestre, qui mit en forme le projet en reliant les quatre montants et le premier étage par des arcs monumentaux, destinés à la fois à accroître l'impression de stabilité par la forme canonique de l'arc et à figurer une éventuelle porte d'entrée de l'Exposition. Il plaça aux étages de grandes salles vitrées et agrémenta l'ensemble de divers ornements. À la vue du projet ainsi « décoré » et rendu habitable, Eiffel changea complètement d'attitude et alla même jusqu'à prendre un brevet aux noms d'Eiffel, Nouguier et Koechlin. Il leur en racheta par la suite la propriété exclusive, y compris pour l'étranger. Le génie d'Eiffel n'est donc pas d'avoir inventé la Tour : c'est d'avoir saisi l'importance du projet et de l'avoir réalisé.

Alors qu'Eiffel s'efforçait de discréditer un projet rival de tour en maçonnerie par l'architecte Jules Bourdais, un concours d'idées ouvert aux architectes et aux ingénieurs français fut lancé le 1er mai 1886 « ayant pour objet de provoquer la manifestation d'idées d'ensemble (pour l'Exposition), d'en faciliter la comparaison et d'en dégager le meilleur parti à adopter ». Le programme invitait, entre autres, les concurrents à « étudier la possibilité d'élever sur le Champ de Mars une tour en fer à base carrée de 125 mètres de côté et de 300 mètres de hauteur ». C'était une référence quasi explicite au projet d'Eiffel, qui avait d'ores et déjà convaincu les autorités du bien-fondé de sa conception et, logiquement, Eiffel fut déclaré lauréat pour la construction de cette tour. Le projet fut alors une nouvelle fois redéfini dans sa conception architecturale. La décoration fut simplifiée, l'ampleur des arches limitée, la dimension des salles couvertes réduite. C'est sur la base de ce projet que fut signée en janvier 1887 une convention entre Eiffel, l'État et la Ville de Paris, octroyant à Eiffel une concession d'exploitation de vingt ans et une subvention couvrant à peine le quart du coût de la construction, le reste étant apporté par Eiffel lui-même qui souscrivit des emprunts à cet effet. C'est finalement une version du projet encore plus simplifiée qui fut construite. ▸

La protestation des artistes

Les travaux avaient à peine commencé que parut dans le numéro du 14 février 1887 du journal *Le Temps* la fameuse « Protestation des artistes contre la tour de M. Eiffel ». Elle était signée de grands noms du monde des lettres et des arts, comme Charles Gounod, Guy de Maupassant, Alexandre Dumas fils, François Coppée, Leconte de Lisle, Sully Prudhomme, Charles Garnier, William Bouguereau, Ernest Meissonier, Victorien Sardou et bien d'autres. Les auteurs de ce texte bien connu venaient « protester de toutes leurs forces, de toute leur indignation, au nom du goût français méconnu, au nom de l'art et de l'histoire français menacés, contre l'érection, en plein cœur de notre capitale, de l'inutile et monstrueuse tour Eiffel, que la malignité publique, souvent empreinte de bon sens et d'esprit de justice, a déjà baptisée du nom de *tour de Babel* ». Suivaient des qualificatifs comme « les baroques, les mercantiles imaginations d'un constructeur de machines », « une tour vertigineusement ridicule », « une gigantesque et noire cheminée d'usine », « comme une tache d'encre, l'ombre odieuse de l'odieuse colonne de tôle boulonnée »... Si la Tour, déjà dénommée Eiffel, soulevait une telle houle, ce n'est pas seulement parce qu'elle était en fer mais à cause de son aspect industriel effectivement très affirmé, qui témoignait de façon brutale de l'irruption de l'art de l'ingénieur dans le paysage parisien.

Bien qu'il soit avant tout intéressé par le défi technique que représentait la tour, Eiffel répondit à la protestation des artistes dans une interview accordée au *Temps*, qui résume bien sa doctrine artistique : « Je crois, pour ma part, que la Tour aura sa beauté propre. (...) Est-ce que les véritables fonctions de la force ne sont pas toujours conformes aux conditions secrètes de l'harmonie ? (...) Or de quelles conditions ai-je eu, avant tout, à tenir compte dans la Tour ? De la résistance au vent. Eh bien ! Je prétends que les courbes des quatre arêtes du monument, telles que le calcul les a fournies (...) donneront une grande impression de force et de beauté ; car elles traduiront aux yeux la hardiesse de la conception dans son ensemble, de même que les nombreux vides ménagés dans les éléments même de la construction accuseront fortement le constant souci de ne pas livrer inutilement aux violences des ouragans des surfaces dangereuses pour la stabilité de l'édifice. Il y a du reste dans le colossal, une attraction, un charme propre, auxquels les théories d'art ordinaires ne sont guère applicables ». Pour Eiffel, l'esthétique de la Tour n'était donc pas d'avant-garde ni même en contradiction avec les règles architecturales de son époque : elle était simplement ailleurs que là où on la cherchait. Elle était à la fois purement rationnelle, abstraite, référencée aux lois de la science, et morale, « symbole de force et de difficultés vaincues ». La seule chose qu'Eiffel n'avait pas prévu, c'est qu'elle puisse devenir l'emblème paradoxal d'une ville comme Paris, riche de tant de pierres accumulées, un support à l'imaginaire collectif réductible et reproductible à l'infini.

En haut : Gustave Eiffel, au centre, et ses collaborateurs.
Photo DR, Collection tour Eiffel

Au centre : les caissons pour les fondations d'un pilier de la Tour, estampe en couleur.
Collection tour Eiffel / Eugène Grasset

Un chantier exemplaire

Le montage de la Tour fut une merveille de précision, comme s'accordèrent à le reconnaître tous les chroniqueurs de l'époque. Ce devait en effet être un spectacle extraordinaire pour les Parisiens, que de voir, jour après jour, progresser cet immense échafaudage métallique. Deux des piles reposent sur des fondations situées en dessous du lit de la Seine et il fallut recourir à des caissons métalliques étanches, où l'injection d'air comprimé permettait aux ouvriers de travailler sous le niveau de l'eau. Le montage des piles commença le 1er juillet 1887. Toutes les pièces arrivaient de l'usine de Levallois-Perret, déjà pré-assemblées par éléments de quatre mètres environ. Douze échafaudages provisoires en bois de trente mètres de hauteur étayaient les piles du premier étage. Les pièces étaient alors montées par des grues à vapeur qui grimpaient en même temps que la Tour, en utilisant les glissières prévues pour les ascenseurs. De nouveaux échafaudages furent nécessaires pour soutenir les grandes poutres du premier étage. Des « boîtes à sable » et des vérins provisoires permirent de régler la position de la charpente métallique au millimètre près. Les assemblages furent réalisés sur le site au moyen de boulons provisoires, remplacés au fur et à mesure par des rivets posés à chaud, dont la moitié avaient déjà été posés en atelier.

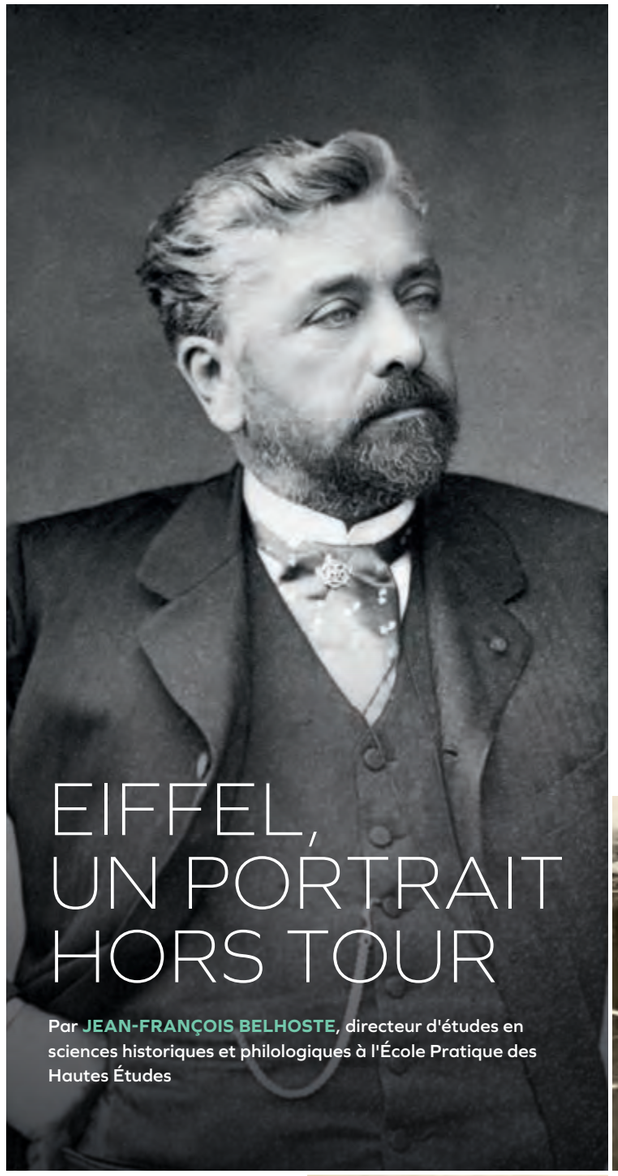
L'équipement de la Tour en ascenseurs capables de transporter un public nombreux dans de parfaites conditions de sécurité posa un difficile problème technique car jamais on n'avait construit d'ascenseurs d'une si grande hauteur. Plusieurs solutions furent mises en œuvre : dans les piliers nord et sud, une cabine à deux étages fournie par Otis était tirée par un câble actionné par un piston hydraulique dont la course était démultipliée par un jeu de poulies ; dans les piliers est et ouest des ascenseurs desservant le premier étage construits par l'entreprise française Roux, Combaluzier et Lepape étaient actionnés par une double chaîne mue par la force hydraulique ; enfin un ascenseur vertical construit par Édoux joignait le deuxième et le troisième étage grâce à deux cabines s'équilibrant mutuellement, avec changement de cabine sur une plate-forme à mi-parcours. Tous ces ascenseurs ont par la suite été remplacés ou rénovés.

Le succès de la Tour

Au terme de ce chantier exemplaire mené en vingt-six mois, la tour Eiffel a d'emblée connu un énorme succès populaire avant de devenir, plus tard, le symbole de Paris. Le regard que nous y portons aujourd'hui est transformé par la distance qui nous sépare de sa construction et par toutes les mythologies dont elle est devenue le support. Il faut d'abord la voir comme ses contemporains l'ont découverte : chef d'œuvre de l'art de l'ingénieur, triomphe de la puissance de l'industrie, colossale attraction à la mesure des défis que s'était lancé le XIXe siècle, propre à exalter de façon spectaculaire les nouvelles conquêtes de la science et de la technique. Bien conscient de la valeur de son chef d'œuvre, Eiffel s'employa activement à lui trouver une utilité scientifique pour en assurer la pérennité au-delà de la durée de la concession de vingt ans, ce qui fut confirmé lorsqu'elle se révéla être un précieux support d'antenne pour la radio militaire à longue distance.

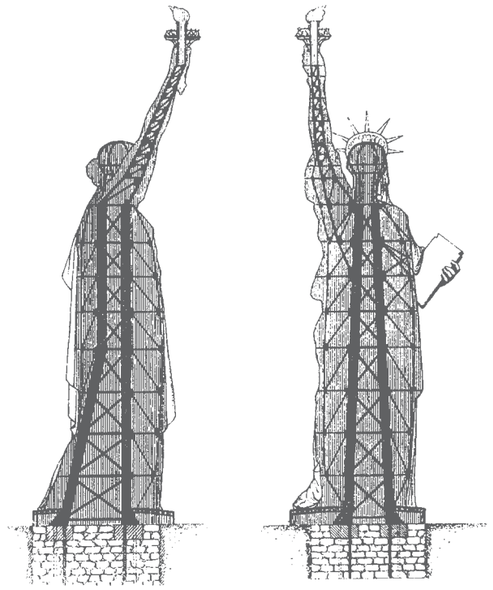
La Tour n'immortalise pas seulement le nom d'Eiffel : elle est la marque d'un siècle et de son génie constructif. Si elle exerce toujours sa séduction de colossale attraction de foire, où l'on vient chercher vertiges et surprises, coups d'œil panoramiques et sensations inédites, son caractère abstrait, inutile, la pureté de sa structure, précocement reconnue du reste par les promoteurs de la modernité, en font un support ouvert à toutes les expressions de la ville et de la nation qui l'ont enfantée. ■

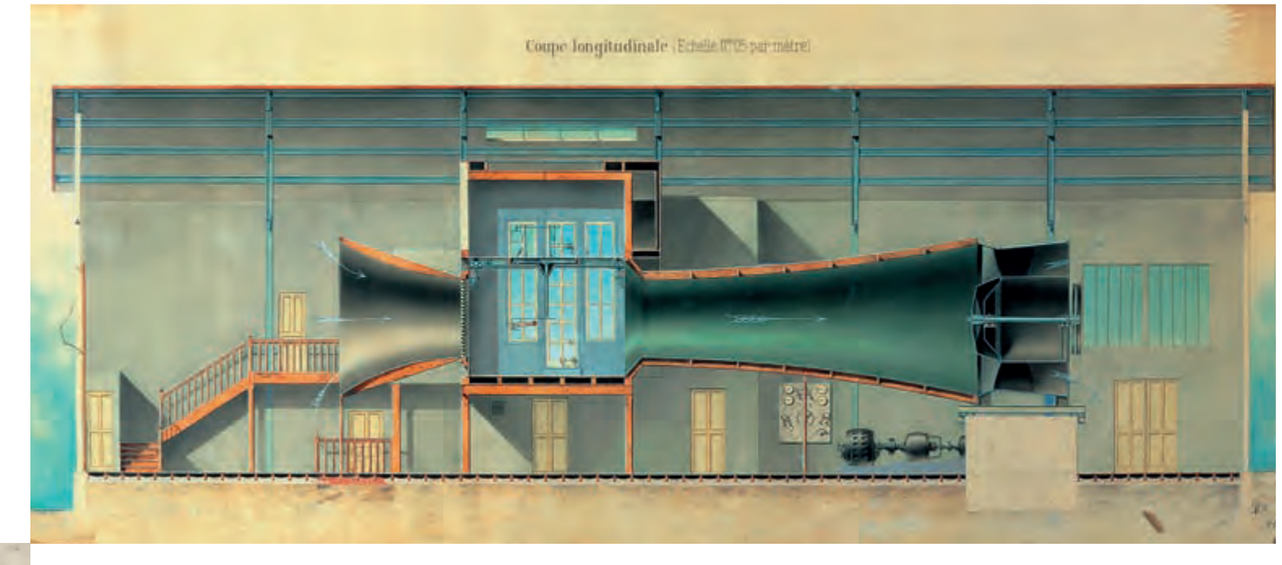
En haut : vue générale de l'Exposition universelle de Paris, en 1889.
Collection tour Eiffel



EIFFEL, UN PORTRAIT HORS TOUR

Par **JEAN-FRANÇOIS BELHOSTE**, directeur d'études en sciences historiques et philologiques à l'École Pratique des Hautes Études





Eiffel, constructeur par hasard ? Il y eut un Eiffel avant et après la Tour ! Dans ce court portrait, il s'agira, d'abord, d'évoquer certains aspects de ce qu'il fit avant, et qui explique comment il est parvenu à la construction du prestigieux monument. Et ensuite les efforts qu'il déploya pour rendre pérenne cet édifice démontable, a priori éphémère puisqu'il devait avoir disparu au 1er janvier 1910. Pour l'avant, il faut revenir à sa formation d'ingénieur, celle qu'il reçut entre 1853 et 1855 à l'École Centrale des Arts et Manufactures, alors installé dans le Marais à l'hôtel Salé où se trouve aujourd'hui le Musée Picasso. Après avoir préparé les concours comme pensionnaire au collège Sainte-Barbe, près du Panthéon, il fut reçu en 1853 à Centrale, ayant échoué rappelle-t-on souvent à Polytechnique. Ce fut finalement une chance. Polytechnique, en effet, formait des ingénieurs d'État, et il n'aurait sans doute pas créé son entreprise de Levallois ni réalisé les ouvrages qui l'ont rendu célèbre s'il en avait été diplômé. À Centrale, Eiffel choisit en fait la spécialité Chimie. Les archives de l'École conservent le projet de féculerie qu'il eut à rendre en juillet 1855 pour le concours de sortie, assorti de nombreux dessins. À Centrale, en effet, le dessin tant technique que d'architecture occupait une grande partie de l'emploi du temps, trop d'ailleurs au goût du jeune homme si l'on en croit les lettres de protestation qu'il écrivit alors à sa mère. Les élèves de Centrale avaient aussi un cours d'architecture, alors un peu daté parce qu'il était professé par un ingénieur des Ponts-et-Chaussées, Louis Charles Mary (1791-1870), ancien ingénieur en chef de la Ville de Paris, qui occupait la chaire depuis 1833. Eiffel apprit néanmoins avec lui les ordres et les propriétés des matériaux de construction, prit aussi connaissance des principaux monuments de Paris, telles les arcades de la rue de Rivoli, la Halle au blé de Bélanger, le Marché des Blancs-Manteaux… Il entendit aussi parler des premiers grands ouvrages métalliques dans le cours beaucoup plus moderne, parce que plus régulièrement mis à jour, que professait Auguste Perdonnet (1801-1867) sur les chemins de fer et où il était question des récents ouvrages métalliques construits en Angleterre et aux États-Unis. Formé donc pour être plutôt chimiste, Eiffel se vit engagé presque par hasard dans une carrière de constructeur. À sa sortie de Centrale, il fut, en effet, très vite embauché par le constructeur de machines et de travaux publics Charles Nepveu, un parent de Frédéric Nepveu, l'architecte de Versailles, pour l'aider à faire connaître le procédé de fonçage de tubes par air comprimé qu'il avait mis au point, et à gérer ses ateliers de la rue de la Bienfaisance à Paris et ses annexes de Clichy. C'est dans ce cadre qu'il construisit son premier pont « en tôles », sur la mythique ligne du Paris-Saint-Germain, puis le fameux pont de Bordeaux (1858-1860) qui forgea sa réputation. Établi à son compte en 1866 dans son usine de Levallois, il enchaîna ensuite les réalisations spectaculaires, les viaducs de Rouzat et Neuvial en Auvergne, l'ossature de la Statue de la Liberté, la charpente de l'Observatoire de Nice et, entre 1882 et 1885, le viaduc de Garabit dont l'arche métallique se déployait sur 165 mètres. On sait moins qu'il réalisa aussi plusieurs charpentes d'édifices parisiens dont celles de la synagogue de la rue des Tournelles et des églises Notre-Dame des-Champs et Saint-Joseph.

Après avoir inauguré sa tour avec le succès que l'on connaît, Gustave Eiffel qui avait alors 67 ans quitta progressivement le monde des affaires, d'autant plus qu'il rencontra quelques soucis dans l'histoire du canal de Panama. Il se retira en 1893 de la gestion de l'usine de Levallois mais y garda quelque intérêt ainsi que dans l'exploitation de la tour. Dans les trente ans qui suivirent, jusqu'à son décès en 1923, il ne resta pourtant pas inactif. Il s'occupa, entre autres, de trouver de l'utilité à la tour pour qu'elle ne soit pas démolie comme c'était prévu. Ses travaux les plus étonnants y furent ses expériences sur la résistance de l'air qui le conduisirent à occuper un rôle de premier plan dans la naissance de l'aviation, en collaborant, entre autres, avec Louis Blériot. Autre constat, il fut très tôt l'un des principaux actionnaires de Gaumont, pionnier du cinéma. Il occupa enfin largement son temps à l'achat et à l'aménagement d'immeubles, destinés à ses cinq enfants, dont un hôtel particulier rue Rabelais à Paris, une villa à Beaulieu-sur-Mer et une autre à Vevey sur le lac Léman. Le style en était, on dira, classique, mais le confort moderne comme le montrent les photos de ces intérieurs disparus qui furent exposées au Musée d'Orsay en 2009. On y organisait périodiquement de grandes fêtes familiales où des orchestres venaient jouer du Debussy et du Fauré ! ■

Page de gauche :

Portrait de Gustave Eiffel, par Nadar, vers 1889. Collection tour Eiffel

L'ossature métallique de la statue de la Liberté. Photo DR

Le Viaduc de Garabit, ligne de Marvejols à Neussargues. Collection tour Eiffel

Eiffel qui s'appuie négligemment sur la pyramide de Kéops - *Le Central* n°4 a 1. Collection tour Eiffel / A, de Cours-Après

En haut : coupe de la soufflerie Eiffel, toujours en activité, dans le 16e arrondissement de Paris. Pour le constructeur, le principal ennemi est le vent. Pour mieux l'étudier, il fait construire en 1909 une première soufflerie sur le Champ-de-Mars démontée en 1911.

LA TOUR EIFFEL, UNE HISTOIRE DE COULEUR

Par **PIERRE-ANTOINE GATIER**, membre de la section d'Architecture

La tour Eiffel est un édifice emblématique, exceptionnel. Elle constitue aujourd'hui le symbole de l'ingénierie moderne et industriel du XIXe siècle, par la stricte économie de moyens, sa parfaite adéquation à la fonction et une expression esthétique adaptée à son ossature métallique. Mémoire de l'Exposition universelle de 1889 qui met en scène le triomphe de la construction en fer puddlé du siècle de l'Industrie, elle est aussi un monument dressé à la gloire des ingénieurs et des ouvriers, incarnant le tournant du XIXe au XXe siècle. La prouesse de *la tour de trois cents mètres*[1], en a fait le symbole de Paris, et au-delà, un symbole national.

La 20e campagne de peinture confiée par la Société d'Exploitation de la tour Eiffel (SETE) à notre agence en 2017, constitue dans l'histoire de la tour Eiffel une étape inédite puisqu'elle est associée à une démarche de décapage des couches antérieures et de restauration structurelle. Il s'agit d'un tournant majeur vers une nouvelle démarche de conservation.

La question de sa mise en peinture pour cette 20e campagne révèle une histoire technique du second œuvre, et là encore, la maîtrise d'un savoir-faire sans lequel la construction métallique n'aurait pu se perpétrer. Repeindre la tour Eiffel s'inscrit dans cette même démarche de conservation qui vise à contrôler la corrosion expansive des matériaux ferreux.

Elle est aussi une exceptionnelle histoire culturelle qui renvoie au choix de la teinte, à l'inscription de la Tour dans le grand paysage urbain de Paris. L'approche scientifique mise en place dans le cadre de cette 20e campagne de peinture intègre ainsi une méthodologie d'étude adaptée associant analyse des données historiques croisée aux informations scientifiques recueillies sur site dans le cadre de campagnes d'inspections complémentaires[2]. Cette méthode a permis d'analyser précisément l'histoire des campagnes de peinture de la tour Eiffel en renseignant notamment, suivant les états historiques successifs, les teintes employées, leur composition, les fabricants, les applicateurs, les raisons du changement de teinte, etc.

Une méthodologie d'étude rigoureuse

Projet patrimonial exceptionnel, la 20e campagne de peinture de la tour Eiffel a nécessité la mise en place d'une méthodologie d'étude rigoureuse. La recherche documentaire a été menée au sein de l'agence en parallèle de la réalisation de sondages et d'analyses en laboratoire pour confronter l'ensemble des données.

Au-delà de la bibliographie de référence, depuis l'ouvrage emblématique de Gustave Eiffel, *La tour de trois cents mètres*, jusqu'aux ouvrages publiés dans le cadre du centenaire de la Tour en 1989[3], les recherches complémentaires engagées ont tenté de rassembler toutes les données techniques disponibles pour caractériser les teintes par état historique permettant une représentation la plus fidèle possible des couleurs appliquées successivement sur la Tour. Des échanges constants entre les données collectées sur le site et les données historiques disponibles ont été initiées permettant de conforter la démarche scientifique mise en place.

Ces investigations stratigraphiques poussées, menées *in situ* sur la tour Eiffel, ont nécessité la réalisation de 80 sondages répartis sur l'ensemble des niveaux du monument. À partir de ces sondages, un tableau de synthèse a été mis au point, permettant de mettre en évidence les données stratigraphiques récurrentes, et celles plus exceptionnelles, pour isoler chaque campagne picturale de l'édifice. Ces éléments ont été confrontés avec les données textuelles du rapport patrimonial en vue de corroborer la synthèse des campagnes de peinture. Une frise chronologique, permettant de matérialiser l'évolution de la couche picturale de la Tour, a été mise au point. Pour parfaire notre compréhension des complexes de peinture utilisés, une seconde campagne stratigraphique a été menée. Elle a notamment permis de caractériser la composition chimique de certaines couches picturales grâce à des observations au microscope électronique à balayage en laboratoire mais également d'établir des mesures colorimétriques pour un rapprochement des teintes avec un nuancier normalisé. ▸

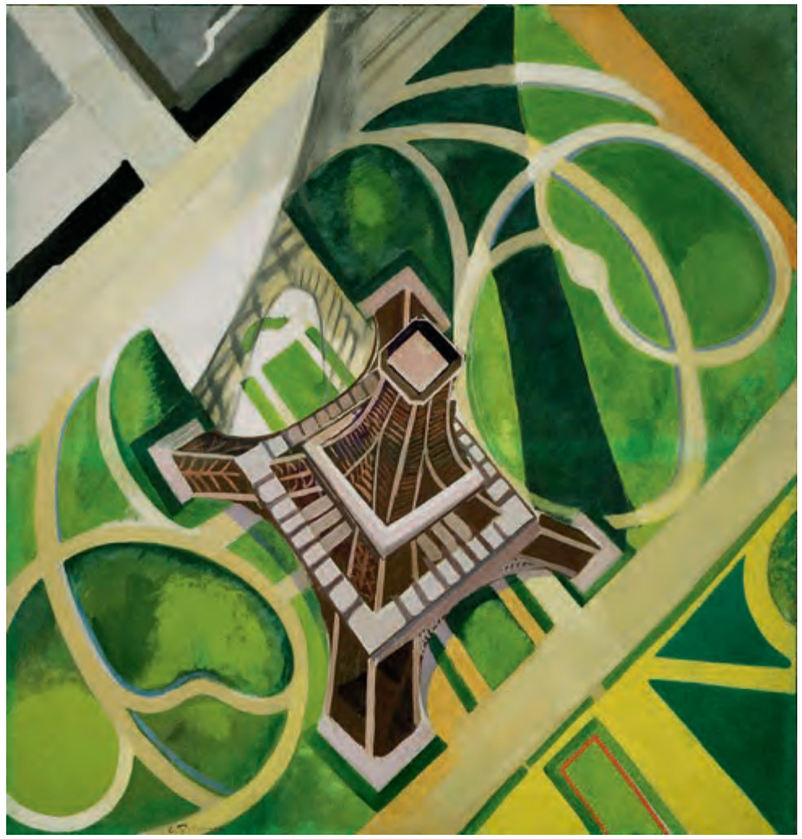
1- Gustave Eiffel, *La tour de trois cents mètres,* texte, Paris, Société des Imprimeries Lemercier, 1900

2- Claire Dandrel, restauratrice de peinture murale ; Annick Texier, scientifique responsable du pôle Métal du Laboratoire de Recherche des Monuments Historiques (LRMH) ; Alix Laveau, restauratrice de peinture murale.

3- Henri Loyrette, *Gustave Eiffel*, Paris, Payot, 1986 ; Caroline Mathieu (dir.), *1889 : La tour Eiffel et l'Exposition universelle*, catalogue de l'exposition du Musée d'Orsay 16 mai-15 août 1989, Paris, éd. RMN, 1989.

Page de gauche : Luis Jiménez Aranda (1845-1928), *Une dame à l'Exposition universelle de Paris*, 1889, huile sur toile, 120,6 x 70,8 cm.

Meadows Museum, SMU, Dallas. Algur H. Meadows Collection



La vision des artistes contemporains, un enrichissement historique

Au-delà de la documentation technique rassemblée, une attention particulière a été portée aux représentations écrites ou figurées de la Tour, à la perception de la Tour par les contemporains. Ainsi, entre 1888 et 1902, Henri Rivière réalise *Trente-six vues de la tour Eiffel* parues sous forme de livre relié en 1902, accompagné d'un prologue d'Arsène Alexandre imprimé en caractères typographiques de Georges Auriol. Ces trente-six planches, lithographiées en cinq tons, sont l'occasion pour Henri Rivière de rendre un double hommage, à la nouvelle tour parisienne et à Hokusai dont il possédait les Trente-six vues du mont Fuji. À l'instar du maître japonais, il joue sur la variation des cadrages et des points de vue plus ou moins rapprochés, depuis le cœur même de l'édifice jusqu'à sa silhouette qui apparait à l'horizon. L'utilisation de cinq tons peut être interprétée comme une citation des cinq tons dégradés de la tour Eiffel. De même, la gamme colorée employée par Henri Rivière, de gris et ocre, évoque le jaune-brun de la Tour, couleur identifiée par la campagne de sondage, alors que Hokusai a employé une gamme de bleu pour le mont Fuji.

La tour Eiffel a été représentée également par Robert Delaunay à deux reprises. Il réalise une première série de peintures sur la ville de Paris et la tour Eiffel entre 1909 et 1911 puis une seconde série dans les années 1920. Bien que les deux séries soient différentes dans les influences, certaines teintes employées par l'artiste demeurent, notamment les dégradés d'ocre jaune. De même, la découverte de l'emploi de tons dégradés sur la Tour amène une réinterprétation des représentations polychromes de l'artiste, qui se révèlent plus réalistes que ce que l'on pouvait imaginer.

En 1964, année de sa protection au titre des monuments historiques, le philosophe Roland Barthes (1915-1980) lui consacre un ouvrage.

« Regard, objet, symbole, la Tour est tout ce que l'homme met en elle, et ce tout est infini. Spectacle regardé et regardant, édifice inutile et irremplaçable, monde familier et symbole héroïque, témoin d'un siècle et monument toujours neuf, objet inimitable et sans cesse reproduit, elle est le signe pur, ouvert à tous les temps, à toutes les images et à tous les sens, la métaphore sans frein; à travers la Tour, les hommes exercent cette grande fonction de l'imaginaire, qui leur est liberté, puisque aucune histoire, si sombre soit-elle, n'a jamais pu leur enlever. » [4]

L'importance de la protection de la structure

Construite en fer puddlé, la tour Eiffel fait l'objet d'une mise en peinture régulière afin de protéger sa structure métallique de la corrosion. La conception de la Tour intègre, dès 1889, au-delà des enjeux structurels et d'aménagement, une réflexion sur la mise en peinture. Des choix de conception de l'ossature sont établis pour favoriser la surveillance du développement des phénomènes de corrosion en créant des moyens d'accès. Une première mise en peinture avant assemblage favorise la parfaite protection des éléments de fer puddlé. Eiffel choisit le minium de fer comme primaire. Cette couche est entretenue avec soin pendant la durée du montage pour assurer une continuité du voile de peinture et une couverture parfaite des fers.

« On ne saurait trop se pénétrer du principe que la peinture est l'élément essentiel de la conservation d'un ouvrage métallique et que les soins qui y sont apportés sont la seule garantie de sa durée. Cette considération avait pour la Tour une importance toute spéciale, en raison du petit volume qu'avait chacun des éléments qui la composaient, de leur faible épaisseur et des intempéries exceptionnelles auxquelles ils étaient exposés. » [5]

La peinture de la Tour est à la fois protection et colorisation. La protection est assurée par la succession de couches, riches en minium de fer. Le protocole défini par Gustave Eiffel superpose une première couche avant assemblage, puis deux couches appliquées sur les structures construites. Enfin, est appliquée la quatrième couche, renforçant encore le traitement anti-corrosion car il la décrit « d'une grande efficacité de protection ». Cette quatrième couche de peinture est la colorisation de la Tour.

Évolution de la mise en teinte de la Tour

Si l'évolution de la teinte de la tour Eiffel était connue, les recherches entreprises ont permis d'apporter des éléments de connaissance approfondis pour caractériser ces différentes mises en peinture.

Construite pour une Exposition universelle, la tour Eiffel est conçue comme un ouvrage éphémère. Elle reçoit alors une couleur de finition rouge-brun, évoquant la teinte du minium de fer utilisé comme sous-couche de protection des ouvrages métalliques contemporains. C'est notamment le cas du pont de Forth en Écosse, construit entre 1881 et 1890 par les ingénieurs John Fowler et Benjamin Baker. Inaugurée en présence de Gustave Eiffel, en mars 1890, cette construction en acier est recouverte d'une couche de peinture de protection rouge [6], démontrant le succès de cette colorisation dans le domaine des ouvrages d'art.

Une première repeinture en 1892 abandonne le rouge-brun fondateur pour une gamme nouvelle de teinte ocre. Pour l'Exposition universelle de 1900, la Tour est à nouveau repeinte dans un dégradé jaune. Cette couleur, lui conférant un nouveau rendu esthétique, avait été souhaitée par la Commission de l'Exposition universelle en accord avec Gustave Eiffel.

Ces deux campagnes de repeinture engagées en moins de onze années, montrent l'importance accordée par Gustave Eiffel à la protection de l'ouvrage métallique, seul moyen pour garantir sa pérennité. Chaque campagne de repeinture est l'occasion d'expérimentation de produits nouveaux, de compositions nouvelles, confiée à des entreprises différentes (Société anonyme des gommes nouvelles et vernis en 1889, Georges Hartog & Cie en 1900) afin d'améliorer la protection de la Tour, mais aussi de proposer une nouvelle lecture de cet édifice singulier.

En 1907, en respectant le rythme des campagnes d'entretien fixé à sept ans, suivant les délais de garantie, est engagée la nouvelle campagne de peinture. Elle respecte la méthodologie déjà définie pour chacune de ces campagnes nouvelles. Des couches de raccord sont généralement appliquées avant la mise en œuvre de la couche de finition colorisée. L'importance de cette couche justifie la recherche d'une nouvelle fabrication spéciale. La composition de cette couche est souvent renouvelée, pour répondre au nouveau cadre réglementaire et offrir une meilleure protection.

À cette époque, sa teinte évolue vers un jaune-brun, qu'elle conserve pendant près de cinquante ans. Cette évolution peut être mise en relation avec les progrès de la chimie et la création de nouveaux composants pour les peintures. C'est par exemple à cette époque que la céruse est progressivement interdite.

Conçue initialement comme un ouvrage provisoire, la tour Eiffel est conservée notamment grâce aux possibilités qu'elle offre en matière d'expérimentations scientifiques puis militaires avec la création d'un réseau radio utilisé pendant la Première Guerre Mondiale.

Sa pérennisation dans le paysage parisien marque une étape importante, consécutive au choix de cette nouvelle peinture, le Ferrubron, et d'une nouvelle teinte jaune-brun, retenue par Gustave Eiffel. Cette nouvelle mise en peinture, peut être interprétée comme le passage de la couleur industrielle (le rouge-brun) à la couleur de l'haussmannisme caractérisé par ses façades en pierre de taille (l'ocre et le jaune-brun).

En 1954, dans le cadre des travaux de rénovation et de modernisation engagés après-guerre sous la conduite de l'architecte André Granet, elle est de nouveau repeinte dans un rouge-brun de nuance plus claire qu'à l'origine.

Sa protection au titre des monuments historiques en 1964 intervient alors qu'André Malraux ouvre de façon visionnaire la notion de monuments historiques aux XIXe et XXe siècles. Cette époque est également celle de nouvelles propositions de teinte pour la Tour, du bleu au gris. Pour assurer la conservation de la structure métallique, le recours aux pigments ocres est cependant maintenu. La nouvelle teinte gris-beige, dite Brun tour Eiffel, est celle des dernières campagnes de repeinture. ▸

4 - Roland Barthes, *La tour Eiffel*, Paris, Delpire, 1964.

5 - Gustave Eiffel, *La tour de trois cents mètres*, texte, Paris, Société des Imprimeries Lemercier, 1900, p. 222.

6 - « The Forth Bridge », *Engineering*, 28 février 1890.

Page de gauche :

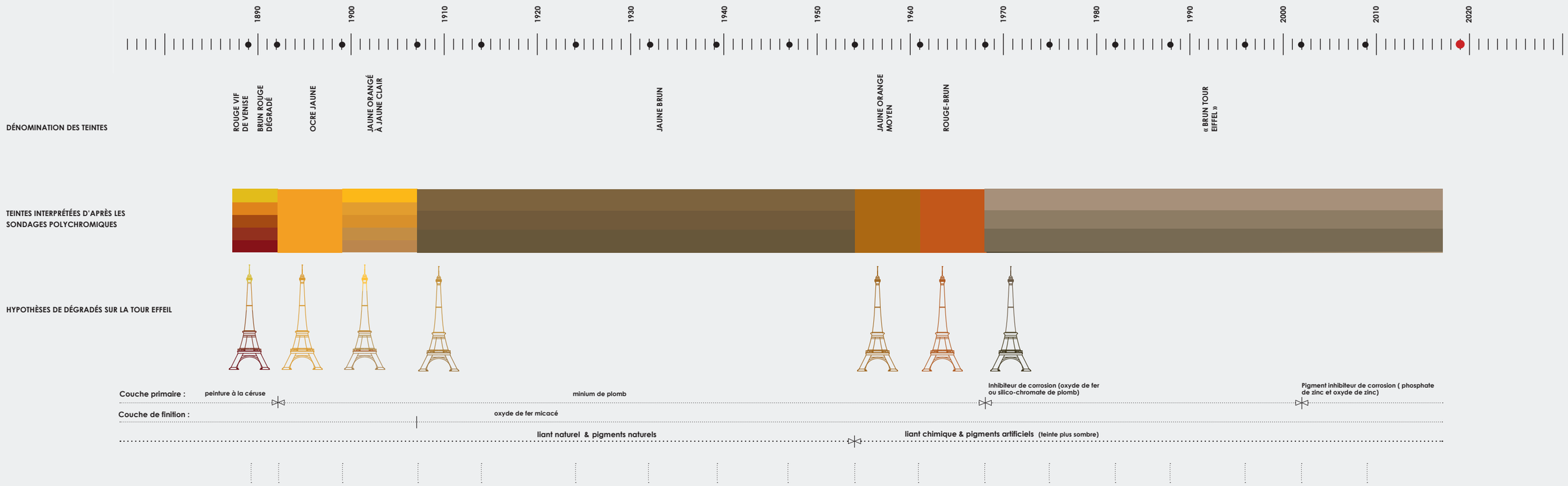
Robert Delaunay (1885-1941), *Tour Eiffel et jardin du Champs-de-Mars*, 1922, œuvre inspirée de la photo aérienne de Schelcher et Omer-Décugis (voir page 50).

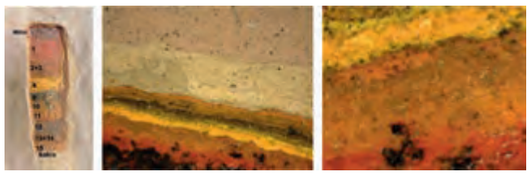
Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington DC

Journal de l'Exposition universelle de 1900, campagne de repeinture pour l'Exposition, en nuances dégradées.

Ci-dessus : brochure publicitaire pour le Ferrubron de J. Eschmann & Cie, vers 1910. Sous la représentation de la tour Eiffel, est mentionné « peinte au Ferrubron en 1907 ».

Archives Colombes-Payen, SIAAP





Ci-dessus : exemple d'une coupe biseautée, du cliché d'un PES réalisé au microscope Dino-Lite de terrain x50 et x200. Extrait du rapport d'étude de Claire Dandrel, janvier 2018.

En haut : frise chronologique. Agence Gatier - SETE, septembre 2018.

Le projet contemporain

Plus qu'une simple repeinture, la 20e campagne de peinture de la tour Eiffel a été l'occasion de questionner l'importance de la mise en peinture de la structure métallique pour assurer sa conservation, et l'évolution de la mise en teinte qui dépasse le débat purement esthétique, révélant la complexité de la composition chimique des peintures.

Le parti de restauration de la tour Eiffel a été proposé à partir de la confrontation des connaissances historiques et scientifiques acquises sur la couleur de la Tour dans le cadre de nos recherches. À la lumière des états historiques définis, plusieurs hypothèses ont été développées : le retour à la couleur brun-rouge d'origine, couleur industrielle pourtant abandonnée dès 1892 ; la couleur jaune-brun du temps de la pérennisation du monument, la teinte Brun tour Eiffel mise en œuvre depuis la protection au titre des monuments historiques.

Conformément aux convictions patrimoniales actuelles, dont la capacité à mobiliser les outils scientifiques permet de nourrir la réflexion, le principe de restitution de la couleur d'origine ou de conservation des dernières mises en teinte a été abandonné au profit d'une vision globale prenant en compte toute l'histoire du monument. Cette démarche, nourrie de la confrontation entre étude documentaire et analyses scientifiques, a permis de proposer un état de référence dans le respect de ce monument emblématique, de son histoire et de son évolution.

L'état de référence s'est ainsi porté sur la campagne de peinture de 1907, hommage au choix de Gustave Eiffel d'une teinte jaune-brun, lorsque l'on commence à envisager le maintien de la Tour dans le paysage parisien. Conformément au choix esthétique remarquable de Gustave Eiffel, évoqué dans *La tour de trois cents mètres* et attesté par notre campagne de sondage, le dégradé en trois tons de la base au sommet a été parfaitement respecté.

Outre la question de la teinte, l'élaboration de la formulation de la peinture a nécessité la constitution d'une équipe de spécialistes[7], afin de prendre en compte l'ensemble des problématiques : durabilité, respect des normes d'hygiène et de santé actuelles, mode d'application.

La peinture utilisée traditionnellement sur la tour Eiffel possède un fort dosage en huile qui permet d'assurer une brillance esthétique. La réflexion du support limite aussi la détérioration des pigments minéraux qui assurent la protection anti-corrosion. La mise en œuvre d'une peinture brillante se confronte aujourd'hui à la conception contemporaine de la protection anti-corrosion, établie avec des peintures thermolaquées au rendu plutôt mat. Une peinture avec un taux de brillance moyen de 30 % a été retenue, équilibre subtil entre reflet historique et aspect contemporain.

Une attention particulière a également été portée sur la compatibilité de la nouvelle peinture avec les anciens fonds pour éviter tout décollement. Le choix de la peinture historique à l'huile a été retenu car son séchage plus long permet de limiter les tensions sur les fonds anciens.

Le respect des normes environnementales constitue l'enjeu du projet contemporain. Depuis sa construction, la tour Eiffel a été recouverte de peinture au plomb employée sous forme de céruse (pigment blanc, charge minérale obtenu par décoction de fine lame de plomb) ou de minium, qui assurait la protection des éléments de la charpente métallique en fer puddlé contre la corrosion. Sur la Tour, son emploi a été remplacé dans les années 1980 par des pigments minéraux. L'amélioration environnementale des peintures, engagée pour le projet, a permis de réintroduire des substances jugées plus saines qui sont en fait des pigments historiques, plus traditionnels, comme l'oxyde de fer.

La mise en peinture a toujours été réalisée à la corde sur le monument depuis 1889. Aucune des vingt campagnes n'a pu renoncer à cette grande tradition. Pourtant, loin de l'imagerie du peintre suspendu à sa corde à nœud, le chantier contemporain a recours aux procédés les plus rigoureux du travail de cordiste, en multipliant par exemple les lignes de vie.

Tous, nous verrons les peintres cordistes poursuivre cette grande tradition de la repeinture, respectant les choix exceptionnels de Gustave Eiffel. Le brun-jaune retrouvé célèbre son grand œuvre. ■

Je remercie Marion Gauchard-Durand, architecte directrice de projet, Margo Piot, architecte, ainsi Soraya Bertaud du Chazaud et Audrey De Cillia qui ont participé au projet et aux recherches.

7 - Le bureau d'étude SETEC TPI et l'expert peinture Régis Tampere, ACQPA FROSIO.

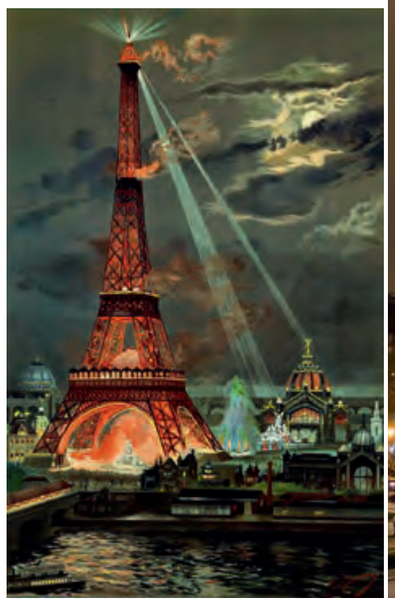
LUMIÈRES DANS LA VILLE LUMIÈRE

Par **FRANCIS RAMBERT**, correspondant de l'Académie des beaux-arts (section d'Architecture)

Dans une ville hyperdense comme le Paris haussmannien, référence mondiale en matière de densité, il fallait faire œuvre de légèreté. Eiffel l'a fait. Icône de l'architecture métallique, la tour Eiffel s'impose comme une prouesse autant technique qu'esthétique. Sa mise en valeur fut un défi dès son apparition sur la scène à la fin du XIXe siècle. Dès lors, on ne parlera pas d'éclairage mais de mise en lumière, comme on le dirait d'une mise en scène. Dans l'espace urbain, le paysage parisien en l'occurrence. Il est loin le temps des becs de gaz qui assurèrent son illumination le jour de l'Exposition universelle de 1889 à l'époque où elle est apparue au public dans sa tenue rouge. Car on ne saurait discuter sur « la peau » tant on ne voit que l'ossature. C'est une tour sans réelle façade. Puis, à l'occasion de l'Exposition universelle, marqueur de la Belle époque avec le millésime 1900, la Fée électricité a accéléré la mue s'attachant à souligner au passage l'ornementation. Une tour qui sera bombardée pendant des décennies par des canons à lumière venant de fosses du Champ de Mars. Un éclairage tout en puissance.

Il faudra attendre quatre-vingt cinq ans pour voir l'édifice autrement. La tour Eiffel, objet de tous les regards, va se montrer sous un autre jour dans la nuit du 31 décembre 1985. Grâce au dispositif de lampes à sodium, mis au point par l'ingénieur éclairagiste Pierre Bideau, le public assiste à la révélation de la finesse d'une dentelle de fer. Car l'éclairage modernisé vient de l'intérieur, rendant ainsi hommage au jeu structurel d'une belle architecture. Disparu au printemps 2021, ce concepteur-lumière a montré l'importance de mettre en valeur l'âme d'un bâtiment, dépassant ainsi le seul usage de la technique. On peut alors parler d'un éclairage architectural. À l'inverse de l'Empire State Building, icône de Manhattan, qui s'attache à mettre en lumière seulement la tête du gratte-ciel – récemment aux couleurs de la France pour l'entrée de Joséphine Baker au Panthéon –, la tour Eiffel laisse tout son corps s'exprimer, ne faisant dès lors aucun mystère du génie de son auteur.

À la même époque, à quelques encablures de la tour Eiffel, c'est aussi par l'intérieur que la lumière révèle l'architecture. Avec « Irréversibles lumières » en 1987, l'artiste Yann Kersalé s'est finement infiltré dans le Grand Palais, autre édifice de métal, pour en révéler la structure et la beauté de la voûte de verre à l'aide d'une couleur froide enchanteresse ; il y a un bleu Kersalé comme il y a un bleu Klein. Il s'en servira plus tard pour mettre en valeur un patrimoine portuaire à Saint Nazaire, instituant la « Nuit des Docks » en 1991.



La nouvelle mise en lumière de la Tour s'est accompagnée, au tournant du XXIe siècle, d'un spectacle inédit : le scintillement de l'édifice sur toute sa hauteur. Pas moins de 20 000 lampes à éclat auront été nécessaires pour assurer ce type d'événement très cinématographique. Cette séquence qui, pour le coup, fait disparaître l'architecture derrière l'effet pétillant, s'accompagne de la giration d'un phare au sommet qui signale la Tour jusqu'à quatre-vingt kilomètres. Il faut se souvenir que la statue de la Liberté, œuvre symbolique de Bartholdi construite en 1885 à l'entrée du port de New York, était également équipée d'un phare balayant la mer.

Icône assurément, la tour Eiffel est porteuse de messages. Publicitaire, dans un premier temps, lorsqu'en 1925, autre marqueur de l'Art déco cette fois, elle fut le support de la marque aux chevrons. Les lettres de Citroën furent alors suspendues aux structures jusqu'en 1936, à l'aube de l'Exposition universelle de 37 qui, sur le thème art et technique, donnera notamment naissance au nouveau Palais du Trocadéro dont la conception architecturale et urbanistique créera un vide entre ses deux ailes, espace public qui assure une relation exceptionnelle avec la tour Eiffel, lieu de tous les selfies aujourd'hui.

Aujourd'hui, plus métropolitaine que jamais, la Tour vit aux heures des grands événements, festifs comme tragiques. Elle est ainsi le support de la joie, pour des évènements sportifs notamment, mais aussi chaque14 juillet, le feu d'artifice se plaisant à l'embraser dans un spectacle pyrotechnique thématisé. Elle sait également se montrer solidaire pour des causes humanitaires ou pour partager la peine. On se souvient du soir, où elle est restée dans le noir pour dénoncer l'horreur des attaques terroristes qui avaient ciblé la jeunesse.

En matière de message, celui lancé depuis *Ground Zero* après le 11 septembre 2001 restera dans les mémoires. Après l'effroyable destruction des tours du *World Trade Center* que le monde entier a suivi en direct, deux faisceaux surpuissants ont surgi un soir pour témoigner de l'horreur survenue aux *twins* qui étaient l'icône d'un New York à jamais meurtri. Présence de l'absence que cette évocation lumineuse XXL.

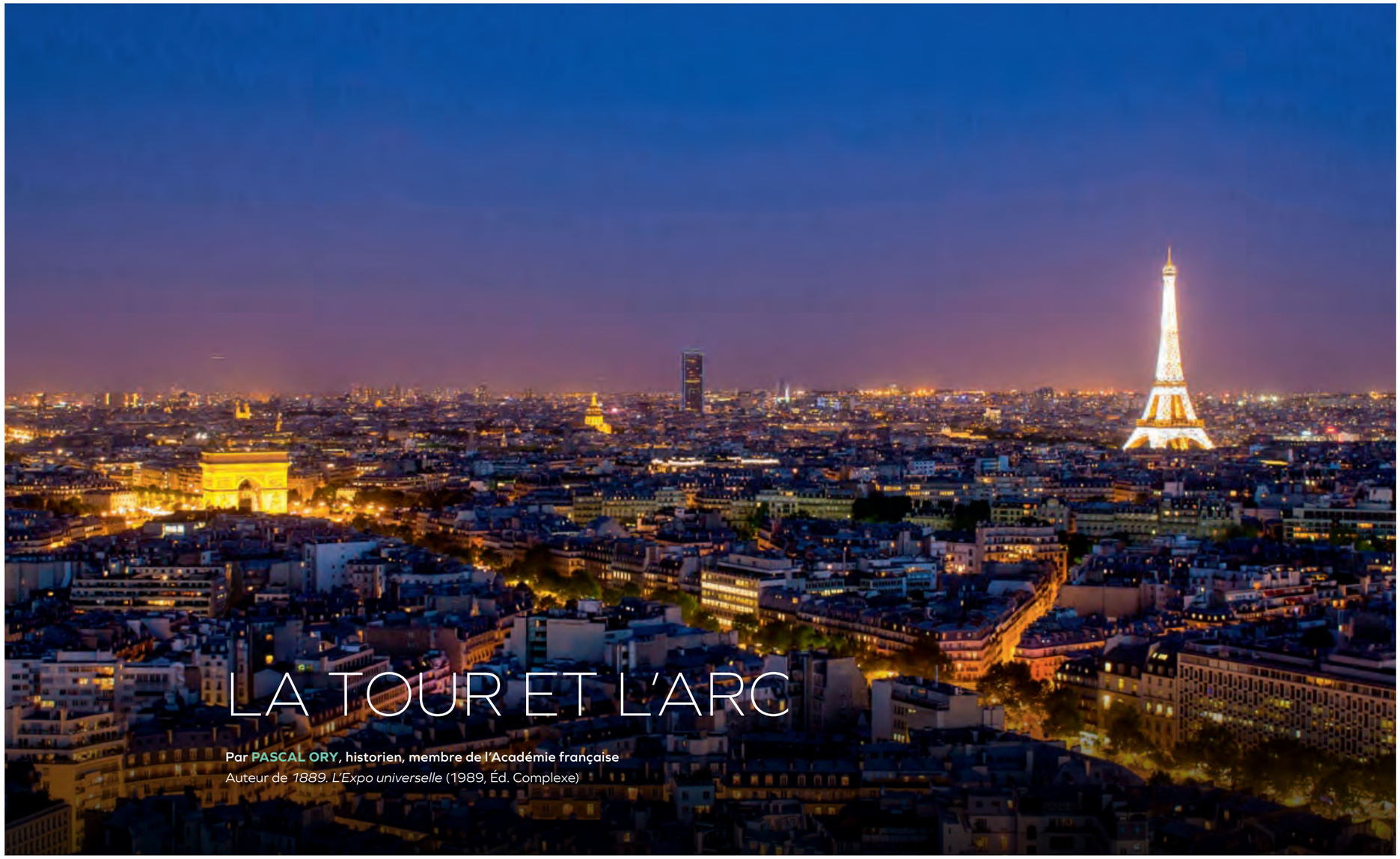
La mise en lumière des monuments est un sujet qui interroge la technique mais aussi la manière de raconter une histoire. La place de la Bourse à Bordeaux, si bien dessinée par Ange-Jacques Gabriel, s'inscrit dans ce type de narration sur le thème de l'élégance urbaine. Et, s'agissant de l'intervention artistique de James Turrell sur le pont du Gard en 2000, l'œuvre tout en variation chromatique révèle à sa manière une pièce exceptionnelle de l'Antiquité offrant une autre lecture d'une infrastructure devenue une architecture.

Plus récemment, la tour Agbar conçue par Jean Nouvel dans un esprit de pixellisation sur l'une des places les plus stratégiques de Barcelone est aussi le théâtre de jeux de lumière la nuit. Il est ainsi arrivé qu'elle s'habille de rouge, en harmonie avec la *Sagrada Familia*, pour aider à la lutte contre la myopathie, ou que, lors d'une victoire du Barça en Ligue des Champions, la tour revête les couleurs *blaugrana* du célèbre club catalan.

Dans un tout autre contexte, le pont Erasmus à Rotterdam, œuvre de Ben van Berkel, bénéficie lui aussi d'une mise en lumière mettant en valeur le dessin d'une architecture qui, là sur la Meuse, ne joue pas avec la dentelle mais comme une harpe dans le paysage du Nord. ■

En haut : *One heart One tree*, illumination à l'occasion de la COP21 (2015). Emeric Livinec / SETE

Page de gauche : Georges Garen (1854-1913), *Embrasement de la tour Eiffel*, 1889, chromolithographie. CC0 Paris Musées / Musée Carnavalet



LA TOUR ET L'ARC

Par PASCAL ORY, historien, membre de l'Académie française
Auteur de *1889. L'Expo universelle* (1989, Éd. Complexe)

Horizon nocturne de Paris avec l'Arc de Triomphe et la tour Eiffel.
Photo Alamy

C'est une affaire entendue : la tour Eiffel est une prouesse technique et certains y ont vu – assez imprudemment – le Waterloo des architectes ou, si l'on veut, l'Austerlitz des ingénieurs ; elle est devenue le signe de Paris, voire de la France, et les écrivains comme les artistes l'ont rêvée, métamorphosée, sublimée. À force de se projeter et de la projeter dans l'avenir on a cependant oublié la fonction que les organisateurs de l'Exposition universelle de 1889, pour laquelle elle fut construite, lui avaient assignée : celle d'une arche triomphale, à la gloire du nouveau régime, à la gloire de la République française, démocratique et aussi – caractéristique distinctive – laïque.

Son emplacement de 1889 – oublié dès la fermeture de l'Expo – disait pourtant tout. La Tour était située sur un itinéraire stratégique du périmètre officiel, dans l'axe du principal bâtiment de l'Exposition précédente, le Palais du Trocadéro, conçu en 1878 comme la première grande architecture vouée à ce qu'on appellera au siècle suivant la « démocratisation culturelle » : deux ailes de musées et une grande salle de spectacles et concerts populaires. Tout au long de l'Exposition une part considérable des millions de visiteurs qui y affluèrent passa et repassa sous elle : l'évolution ultérieure des fonctions et de la symbolisation de la Tour – à quoi se sont ajoutées récemment les contraintes liées à la sécurité des accès – a fait disparaître cette disposition : la Tour avait été programmée pour qu'on la contemplât à distance, sans doute, et pour y montât, assurément, mais aussi pour qu'on la traversât à pied.

Et c'est là que se noue la signification ultime de l'édifice : la « tour de 300 mètres » – c'était son nom officiel, celui du programme rendu public en 1886 – n'établissait pas seulement un record de hauteur, qui permettait à la France de battre – un fait exprès – les 157 mètres atteints en 1880 par la cathédrale de Cologne, œuvre du nouveau Reich allemand : c'était, de fait, sinon explicitement un monument républicain, à replacer dans le contexte d'un Champ-de-Mars où il était convié à dialoguer avec deux autres prouesses métalliques, le « Dôme central » et la « Galerie de trente mètres », concurrente.

L'initiateur du programme, ministre du Commerce et de l'Industrie faisant ici fonction de commissaire général de l'Exposition, n'est pas par hasard, en la personne d'Édouard Lockroy, un « radical », classé à l'extrême gauche sous le Second Empire, sympathisant de la Commune mais pas communard, en voie de modération à partir du moment (1877-1879) où la République s'installe dans les meubles du pouvoir. Le faire entrer dans le nouveau gouvernement constitué début 1886 est un signe clair d'ouverture à gauche de la majorité. Lockroy, qui, dans sa jeunesse, s'est rêvé artiste, a été séduit par le projet métallique d'Eiffel, qu'il impose d'emblée à la commission ad hoc. Le choix du métal comme matériau et d'un ingénieur comme maître d'ouvrage est en soi un manifeste, en relation directe avec le propos politique de l'Exposition : célébrer le centenaire de la Révolution française – choix symbolique qui entraînera, ipso facto, l'abstention de la plupart des monarchies du temps.

Et c'est à la lumière de ces conditions initiales qu'il faut regarder sous un angle spécifique la forme et la fonction de la Tour : comme une réponse positive au monument négatif qui se dresse au sommet des Champs-Élysées et a pour nom l'Arc de triomphe. En 1886 celui-ci reste pour les bons républicains un monument embarrassant, décidé par Napoléon 1er, édifié pour l'essentiel sous Louis-Philippe et que le Second Empire lui-même n'a, au final, jamais couronné du quadrige impérial qui, en bonne logique, aurait dû le parachever. L'année qui a précédé la décision de Lockroy l'Arc a commencé à servir le nouveau régime puisqu'il a accueilli toute une nuit le cercueil de Victor Hugo, ▸

la veille de son entrée au Panthéon, réouvert pour l'occasion, mais la récupération reste ponctuelle et l'Arc continuera à jouer son rôle de mistigri politique jusqu'à la Première Guerre mondiale, au lendemain de laquelle le Soldat inconnu (1920) puis la flamme perpétuelle (1923) assoiront définitivement, de manière populaire, la fonction patriotique de l'édifice dont la Monarchie de Juillet n'avait érigé qu'une symbolique ambiguë (*Le départ des volontaires de 1792*).

En réponse la tour Eiffel, arche de l'Exposition du Centenaire, cumule les caractéristiques qui en font, dès lors qu'on prend le temps de l'examiner de près, l'Arc de triomphe des temps modernes. Là où celui de l'Ogre de Corse élève sa maçonnerie trapue, copiant de près – faut-il dire, vue l'ambiance impériale, « servilement » ? – un modèle de l'Antiquité, la Tour offre au public de 1889 la résille transparente et géométrique de sa structure, livrée au libre examen de tous. Là où l'Arc, hanté par le fantôme de l'Imperator, chante l'enthousiasme guerrier, la Tour se dresse audacieusement vers un ciel qu'on peut supposer sans métaphysique quoique pas sans électricité : la plate-forme d'Icare, face au piédestal d'Auguste. Enfin – et c'est là le signe le plus clair quoiqu'aujourd'hui le plus faiblement aperçu – là où l'Arc expose aux regards les noms de 660 chefs militaires – sans aucune mention de leurs soldats, ceux qu'au XXe siècle représentera à lui seul le Soldat inconnu, dans une sorte de paradoxale démocratie des morts –, la Tour en expose de tout autres. Ceux d'une élite, là encore, mais une élite pacifique, laïque et rationaliste, composée de soixante-douze savants, techniciens ou industriels, de Lavoisier à Bichat, de Daguerre à Schneider. Tous Français, comme il se doit, et, bien entendu, tous masculins. Près de la moitié sont anciens élèves de l'École polytechnique, création révolutionnaire.

Peints en lettres d'or au niveau du premier étage, les noms de ce Panthéon virtuel peuvent toujours se lire aujourd'hui, mais il faut pour cela de bons yeux et un esprit disposé à regarder la Tour comme un « lieu de mémoire » : gageons que la grande majorité des visiteurs de la Tour ne voit rien de tout ça. On touche là aux limites du projet prométhéen de cette génération, qui est celle de Darwin et de Broca, de *La vie de Jésus* de Renan et de la *Profession de foi du XIXe siècle* d'Eugène Pelletan. « Ceci tuera cela » avait dit le panthéonisé de 1885, en confrontant l'ancienne culture médiévale, orale et dogmatique, à la culture moderne, écrite et libérale. À considérer le destin de l'Arc de triomphe de 1889 il y a certainement eu quelque chose de ça, dans l'intuition comme dans le résultat. En témoigne le destin de la « protestation » d'artistes et d'écrivains contre la Tour – à laquelle Lockroy fit une réponse goguenarde –, confrontée au vote des visiteurs, entériné par celui de la presse. La Tour triompha – tout comme le gouvernement républicain, aux élections d'automne, alors que l'année avait commencé pour lui de manière catastrophique, face au général Boulanger. Nul doute que la dimension apologétique de l'entreprise d'Eiffel ne transpire, jusqu'à aujourd'hui, dans le triomphe universel, et chaque jour renouvelé, de cette pure démonstration du « génie » humain – qui nous a donné l'in-génieur. Mais tout reste ici dans l'implicite.

Du calendrier républicain à la Déesse Raison, l'expérience de la Révolution dont l'Exposition célébrait les valeurs – en « bloc », dira bientôt Clemenceau – était là pour montrer que le monde moderne ne gagnait rien à concurrencer terme à terme l'ancien régime culturel. Les Lyonnais en savent quelque chose, qui ont sans doute oublié la signification philosophique qu'avaient mis certains républicains de la ville dans l'érection, quelques années plus tard, de la « tour métallique » face à la basilique de Fourvière. Il est, à cet égard, révélateur que l'Exposition ait installé directement sous la Tour, entre ses quatre jambes, un groupe sculpté doté d'un programme on ne peut plus explicite : *La Nuit essayant d'arrêter le génie de la Lumière qui s'efforce d'éclairer la Vérité*. L'emplacement, les dimensions, le style : tout accabla cette œuvre, du bien oublié Francis de Saint-Vidal, mais, au fond, c'est la tour d'Eiffel qui, à sa façon, a réalisé, aux yeux de l'univers, la véritable allégorie du Progrès. ■

La ville de Lyon vue de Fourvière, avec, au premier plan, sa tour métallique inspirée par la tour Eiffel, 1917.

Photo Agence Rol / Gallica BnF

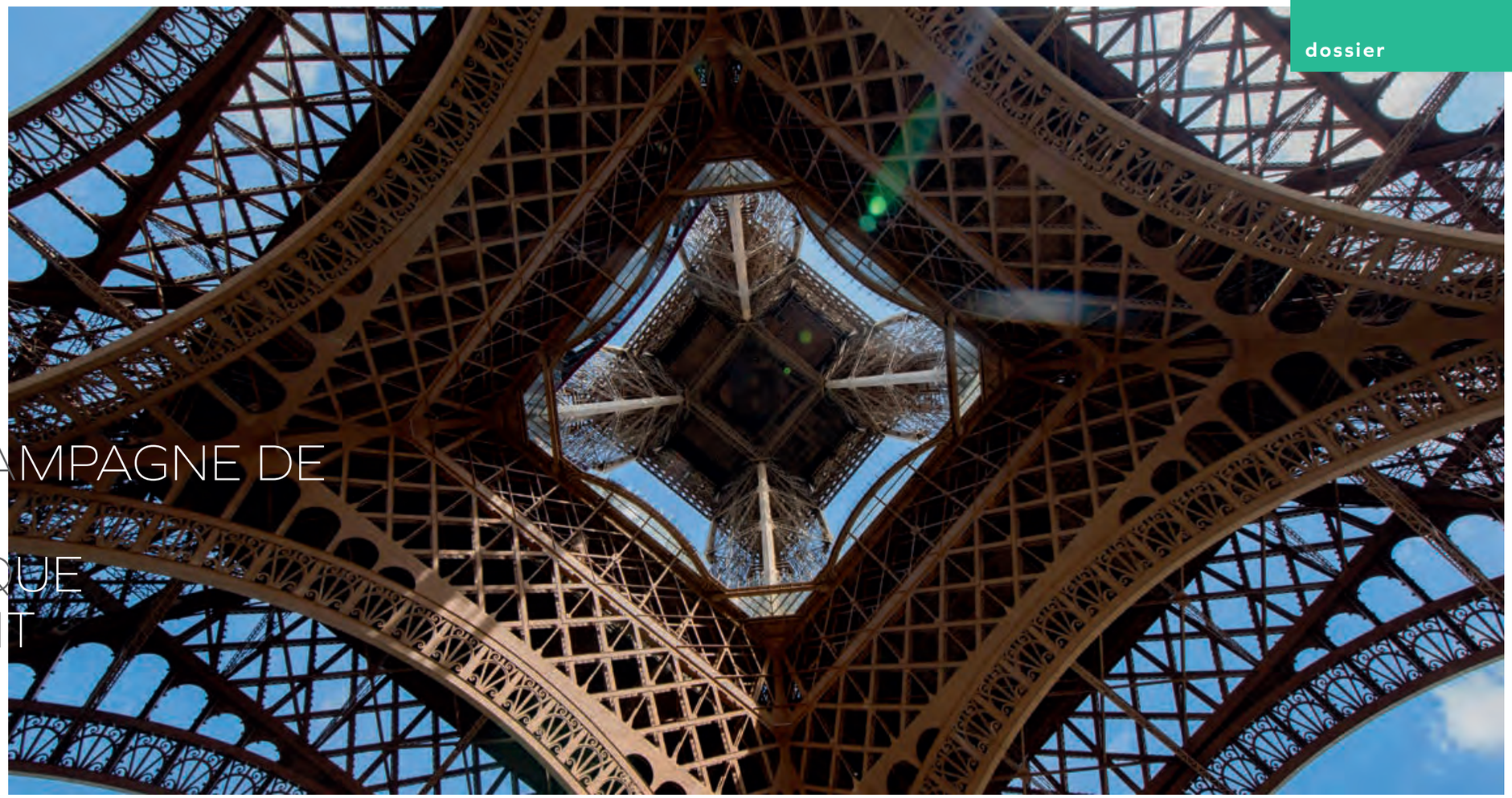
La vente de la tour Eiffel, une arnaque ambitieuse

Avec la mort de Gustave Eiffel, en 1923, la tour Eiffel perdait son principal protecteur et promoteur. Apprenant dans la presse les difficultés financières de l'exploitation du monument dues à un entretien onéreux et à une baisse de fréquentation, Victor Lustig, auteur de nombreuses escroqueries en France et aux États-Unis, élabora un scénario presque plausible selon lequel le propriétaire de la Tour, c'est-à-dire la Ville de Paris, avait l'intention de fermer et démanteler la Tour, et donc de mettre en vente son fer. En fait, la pérennité de la Tour avait été garantie à Gustave Eiffel dans les années 1910, non seulement pour son statut iconique depuis l'Exposition universelle de 1889 mais aussi pour ses fonctions stratégiques d'émetteur et récepteur de radiodiffusion. Le plan de Lustig était ficelé à la perfection, il se fit passer pour un haut-fonctionnaire parisien, allant même jusqu'à fabriquer des faux courriers officiels pour contacter des sociétés de ferrailleurs en vue d'organiser une rencontre. Le ferrailleur André Poisson mordit à l'hameçon et se présenta à un rendez-vous pour une enchère avec d'autres potentiels acheteurs qui étaient en fait des complices de Lustig. Il crut acheter les 7300 tonnes de fer de la Tour, et ne se rendit compte de la duperie que trop tard, une fois l'argent encaissé. Honteux, l'acheteur ne dénonça pas son malfaiteur qui s'était enfui en Autriche. Quelque temps plus tard, Lustig tenta à nouveau fois de vendre la Tour mais cette fois sans succès, ce qui l'obligea à quitter à nouveau la France. Exilé aux États-Unis, il continua ses méfaits auprès de dizaines de victimes, avant d'être arrêté et emprisonné en 1935. Il mourut en 1947 à la célèbre prison fédérale d'Alcatraz. ■

En haut : Victor Lustig, au centre, lors de son interrogatoire, aux États-Unis, dans le cadre d'une enquête du contre-espionnage américain (date et lieux inconnus). Photo *Evening Journal*

LA VINGTIÈME CAMPAGNE DE LA TOUR EIFFEL : UN DÉFI TECHNIQUE ET HUMAIN INÉDIT

Par PATRICK BRANCO RUIVO, directeur général de la Société d'Exploitation de la Tour Eiffel (SETE)



Symbole du génie industriel, la tour Eiffel constitue un édifice emblématique. Elle est la mémoire de l'Exposition universelle de 1889 qui met en scène le triomphe de la construction en fer puddlé du siècle de l'industrie.
Le fer puddlé est un matériau dont la longévité est quasi éternelle à condition qu'il soit repeint régulièrement. La peinture constitue donc l'élément indispensable de la conservation de la Tour lui permettant de lutter contre les effets de la rouille et de la pollution.
Repeinte en moyenne tous les 7 ans, le monument connaît actuellement sa 20e campagne de peinture ; une étape clef dans son histoire puisqu'elle est associée à une démarche de décapage des couches antérieures et de restauration structurelle. Comme tout ce qui a trait au monument, ce chantier revêt un caractère mythique et fait écho à la dimension même du monument.

Pour la première fois, un décapage des fonds de peinture
Après 19 campagnes successives, la peinture atteint une épaisseur jusqu'à 3 mm et une masse estimée à 350 tonnes. Le décapage s'inscrit en premier lieu dans une démarche liée à la conservation du monument. Cette action vise une meilleure adhérence et durabilité de la nouvelle peinture.

Un chantier hors norme
Au total, une centaine de compagnons travaillent sur la campagne actuelle qui est aussi l'occasion de vérifier en détail l'état de la structure.
La 20e campagne de peinture marque également le recours à des techniques traditionnelles, notamment celle du rivetage à chaud. L'assemblage par rivetage est le plus ancien procédé de solidarisation de pièces métalliques entre elles. La tour Eiffel en est un parfait exemple puisqu'elle en compte à elle seule 2 500 000 dont les 2/3 ont été assemblés sur site !

La couleur « jaune-brun » : retour à la teinte historique
Si la 20e campagne de peinture est inédite à bien des égards, elle marque aussi les esprits par le choix de la teinte « jaune-brun ». Elle correspond en effet à la dernière teinte choisie par Gustave Eiffel lui-même, en vue de la pérennisation de la tour Eiffel et de son inscription dans le paysage parisien.
Au départ, lors de sa sortie de l'atelier, le monument était couleur rouge Venise, selon la volonté de Gustave Eiffel en 1889, car cette teinte était réputée être la plus efficace pour lutter contre l'action de la rouille. Le monument est ensuite devenu jaune en 1899 puis « brun tour Eiffel » de 1968 jusqu'à nos jours. Semblable au bronze, il s'agissait d'une couleur spécialement conçue pour la Tour et réservée à son seul usage. Elle se déclinait en trois tonalités, de la plus claire au sommet à la plus foncée en bas, pour assurer une perception uniforme de la teinte dans le ciel parisien et donner au monument son aspect élancé.

Une démarche scientifique mettant en lumière l'histoire des couleurs de la Tour
La tour Eiffel est protégée au titre des Monuments Historiques depuis 1964. La SETE a donc confié à l'agence Pierre-Antoine Gatier, architecte en chef des Monuments Historiques, l'étude historique de la peinture de la tour Eiffel.
La démarche scientifique a consisté en une étude étayée associant l'analyse des données historiques couplée aux informations scientifiques recueillies sur site. Cette méthode a permis de préciser l'histoire des campagnes de peinture de la tour Eiffel en renseignant notamment les teintes employées, leur composition, les fabricants, les raisons expliquant le changement de teinte… Une attention particulière a ainsi été accordée pour caractériser les couleurs par état historique permettant ainsi une représentation fidèle de celles appliquées successivement sur la Tour.

Une campagne de sondages stratigraphiques pour identifier l'ensemble des couches picturales
Des investigations stratigraphiques ont été menées sur la Tour à partir de la réalisation de 80 sondages répartis sur l'ensemble des niveaux du monument. Les clichés obtenus ont permis d'identifier l'ensemble des couches picturales. Plusieurs nuances, parfois deux ou trois valeurs, ont ainsi été identifiées pour pouvoir caractériser chacune des campagnes picturales de la Tour.

Définition de la teinte
Le protocole de restauration a été décidé en se basant sur les connaissances historiques et scientifiques acquises sur la couleur de la tour Eiffel. Il a été établi dans le respect des dispositions patrimoniales de ce monument emblématique, de son histoire et de son évolution. Ainsi, un état de référence pour la mise en teinte de la tour Eiffel a été proposé, celui de la période allant de 1907 à 1954 et correspondant au ton de jaune-brun. ■

La tour Eiffel vue du parvis en contreplongée.
Photo SETE

LA TOUR EIFFEL DANS L'ART

Par **LYDIA HARAMBOURG**, correspondante de l'Académie des beaux-arts (section de Peinture)

Symbole mythique de Paris autant qu'image de la modernité et de l'avant-garde, la tour Eiffel a inspiré les artistes dès sa présence dans la capitale.

Si l'on reconnaît la prouesse technique et d'ingénierie de sa construction, son esthétique est loin de faire l'unanimité. C'est précisément son audace, son insolence, sa provocation dans une capitale où domine l'esprit classique qui séduisent les peintres, eux-mêmes en train de révolutionner la vision du monde par leurs recherches plastiques.

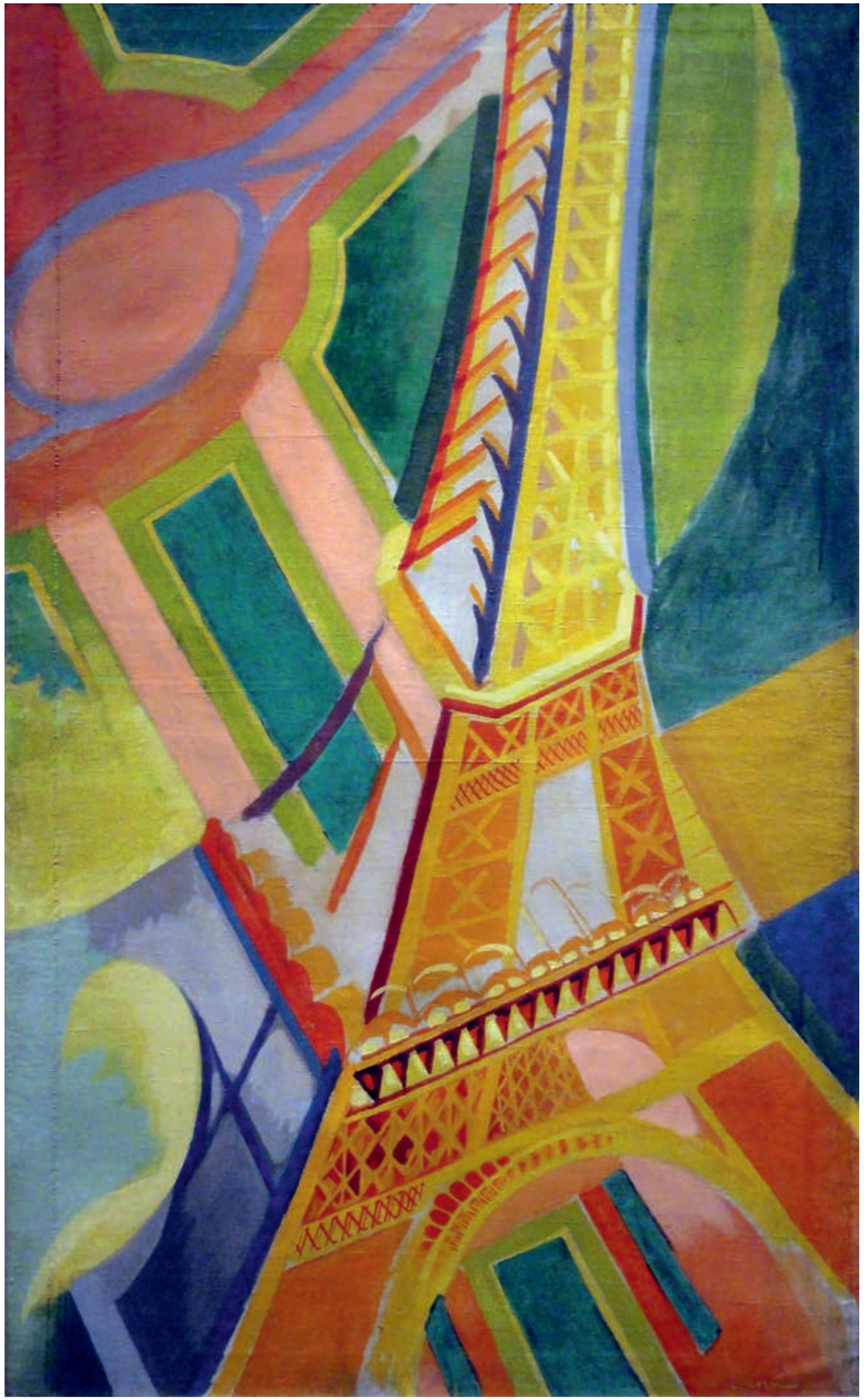
Dès les débuts du chantier en 1887, la dame de fer fait débat au point qu'une pétition signée par des peintres de l'Académie des beaux-arts et des écrivains demande son annulation. Le chantier démarre et le peintre d'histoire Paul-Louis Delance nous laisse une vue de la Tour presque achevée dans le Champ de Mars en travaux pour la proche Exposition universelle de 1889 (musée Carnavalet).

Mais toute une avant-garde s'enthousiasme et voit en la tour Eiffel le fer de lance du progrès et de la modernité.

À partir de 1909, la tour Eiffel inspirera à Robert Delaunay pas moins d'une trentaine de représentations. Avec ses premières peintures il met à profit ses expérimentations picturales et ses solutions formelles pour recomposer mentalement le motif fragmenté dans une dynamique saluée comme une étape complémentaire des réflexions analytiques et statiques du cubisme de Braque et de Picasso. La couleur rouge donne son nom à *La Tour Rouge* 1911-1912 (New York, *The Salomon R. Guggenheim Museum*) et vient rappeler les recherches de l'artiste sur la couleur, la déconstruction prismatique et le simultanéisme qu'Apollinaire a qualifié d'orphisme **:** *L'Équipe de Cardiff* 1913 (Paris, MNAM). La vue de la tour Eiffel dans le sujet élargi à celui de *La ville* 1910-1912 (Centre Georges Pompidou) est exemplaire dans une continuité transformée pour une approche renouvelée de la figuration. En 1925 Delaunay montre, à l'occasion de la reconstitution historique de la Section d'Or, sa peinture la *Tour Eiffel* autrefois exposée dans la salle 41 des Indépendants de 1911. Le peintre entend démontrer la vitalité du cubisme dans ses applications décoratives. Lorsque, dans le milieu des années vingt, l'histoire du cubisme commence à s'écrire à partir de l'analyse néo-kantienne de Kahnweiler, Robert Delaunay prend conscience de la valeur historique de ses œuvres et envisage l'édition d'un album de lithographies d'après ses peintures anciennes majeures accompagnées d'un texte de J.K. Huysmans (l'album n'est jamais paru). C'est naturellement que l'on trouve parmi les trois seules planches qui ont été réalisées, *La Tour*, avec les deux autres thèmes qui ont retenu tout son travail à cette époque *Saint-Séverin* et *Fenêtre sur la ville*. En noir et blanc, ces lithographies relisent les œuvres d'avant-guerre dans un style qui a évolué vers un synthétisme décoratif qui répond au retour d'un langage classique.

Le thème récurrent de la tour Eiffel réapparaît quelques années plus tard dans une série de toiles que Delaunay peint entre 1922 et 1930. Le dessin s'affirme avec la fermeté du trait ininterrompu dans une composition en plongée ou en contre-plongée (ce sont 300 mètres de hauteur qui entrent dans la toile) directement inspirée par les photographies, relevant d'une esthétique constructiviste revue par l'esprit « art déco ». La silhouette élancée de la Tour se renouvelle. Ces points de vue sont autant de propositions plastiques qui continuent à fasciner le peintre. C'est une vision figurale stylisée qui caractérise les lithographies de Delaunay pour le roman de Joseph Delteil, *Allô, Paris !*, dont trois planches, *La tour Eiffel, La Place de l'Étoile*, *Le Pont aérien*, sont exposées à la galerie Vavin-Raspail en 1925.

En regard des vues multiples de la tour Eiffel dans l'œuvre de Robert Delaunay, décédé en 1941 à l'âge de cinquante-six ans, on mesure le rôle joué par le monument parisien dans un corpus construit à partir d'interrogations et d'acquis plastiques auxquels la structure de la Tour apportait des réponses. Mais la mode fait osciller les jugements critiques qui qualifient les dernières toiles de Delaunay de « froides cartes-postales-souvenirs » (exposition Munich 1985). Bien d'autres vues suivront sans le grand talent de Delaunay, ouvrant la voie à toute une imagerie populaire. ▸



Page de droite : Robert Delaunay (1885-1941), *Tour Eiffel*, 1926, huile sur toile, 169 x 86 cm.

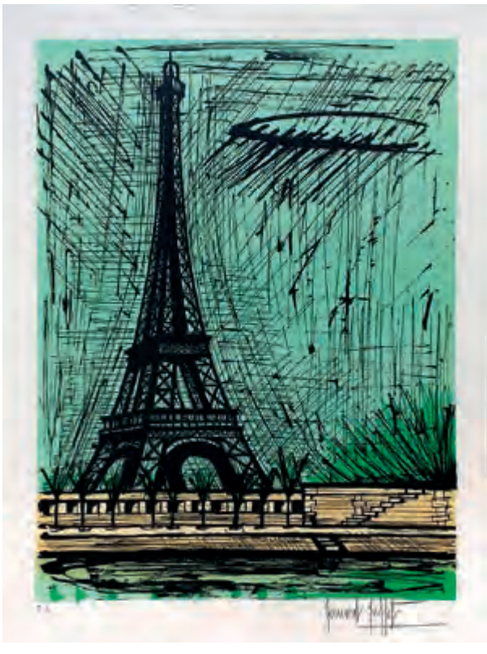
Musée d'Art moderne de Paris

▸ Revenons aux années pionnières avec les courants inducteurs qui écrivent l'histoire de l'art. Georges Seurat, initiateur du pointillisme, peint en 1889 *La tour Eiffel* (*Fine Arts Museum San Francisco*), toute vibrante d'une myriade de points colorés juxtaposés dont le fourmillement lumineux absorbé par le ciel anticipe sur son actuelle illumination. Ce sentiment de légèreté, d'absence de pesanteur, caractérise les nombreuses représentations à l'aquarelle et à l'huile par son disciple Paul Signac, quelques années plus tard.
En 1919, Pierre Bonnard peint une vue panoramique titrée *Le Pont de Grenelle* (ancienne collection Georges Renand) dans laquelle la Tour est minuscule. Autour d'un violet sonore qui l'enveloppe à l'horizon, des tons chauds introduisent une luminosité lyrique qui parachève sa poésie.
Au sein de l'École de Paris, Chagall, un de ses illustres représentants, peint des scènes dans lesquelles il mêle des éléments personnels aux symboles de Paris où il arrive en 1910. La tour Eiffel cohabite avec le village de Vitebsk où le coq, la chèvre, volent dans le ciel de Paris et accompagnant les mariés éponymes (*Mariés de la tour Eiffel,* 1938-1939, Paris, MNAM) dans une fête de la couleur pour un bonheur sans fin. La Tour ne quittera plus l'univers du peintre jusque dans le plafond de l'Opéra de Paris qu'il peint en 1964. Dans les 220 mètres carrés de surface, la Tour semble prendre ses jambes à son cou, sous l'assaut sonore des couleurs et de la musique jouée par les saltimbanques pris dans un ballet dans l'esprit du lieu.

En haut : Marc Chagall (1887-1985), *Les mariés de la tour Eiffel*, 1938-1939, huile sur toile, 150 x 136,5 cm.
Centre national d'art et de culture - Georges Pompidou

À droite : Bernard Buffet (1928-1999), *Tour Eiffel*, circa 1990, lithographie, 57,8 x 76 cm.

La tour Eiffel a rapidement été assimilée au paysage parisien. Le peintre graveur Henri Rivière en reprenant *Les Trente-six vues du mont Fuji* rend un double hommage à Hokusaï dont il possédait la suite xylographiée, et à la Tour parisienne. Il réalise, entre 1888 et 1902, *Les Trente-six vues de la tour Eiffel* sous la forme d'un livre relié avec un prologue d'Arsène Alexandre. Rivière multiplie les points de vue et recourt à des subterfuges visuels qu'il varie avec les cadrages. Il s'amuse des gros plans, des détails (les poutrelles), ou a contrario élargit le panorama dans lequel la Tour devient lilliputienne. Telle une vestale citadine, elle veille et assiste au déchargement des péniches et des charrettes sur les quais. La Tour cependant reste visible tout en jouant à cache-cache. Dans les vues qu'en ont données les frères Dufy, Raoul et Jean, mais aussi Marquet, Utrillo, elle ne semble plus être le sujet principal. Absorbée dans des plans successifs qui creusent l'espace, la Tour devient le souvenir qu'il faut garder de Paris.
Sa structure ajourée avait dès l'origine renvoyé au mouvement, à la lumière vibrante de multiples éclats pour justifier cette « belle inutile » comme motif identitaire de la modernité.
En 1954, Nicolas de Staël revenu au sujet prend la tour Eiffel comme motif dans sa peinture qui a renoué avec « les assises du monde » selon l'expression de Cézanne. Peinte en 1954 (collection Pierre Lévy, musée de Troyes), cette peinture exprime la violente tension qui habite alors l'artiste. Entre grâce et gravité, il fait entrer dans la fenêtre abyssale de la toile la grandeur de l'architecture. Pour lui, aucun détail ne vient altérer la solennité de la peinture, « la vraie, (qui) tend toujours à tous les aspects, c'est-à-dire à l'impossible addition de l'instant présent, du passé et de l'avenir ».



Albert Decaris

Le graveur Albert Decaris, membre de l'Académie des beaux-arts, réalise en anticipant, juste avant son décès en 1988, un album intitulé *Le centenaire de la tour Eiffel,* dont aucune bibliothèque institutionnelle (y compris la BnF) ne garde la trace, bien que figurant dans le catalogue raisonné de l'artiste (2005). L'album fut publié post mortem par ses héritiers. Le tirage effectué aux ateliers Moret se compose de 23 gravures et d'un frontispice, reproduits dans le catalogue raisonné sous forme de vignettes, ainsi que deux planches en grand format. Le buriniste, Prix de Rome, célèbre pour un beau métier servi par une virtuosité inouïe dans les détails de ses compositions allégoriques, ses portraits, ses vues de Paris, invente des scènes humoristiques, drôles dont la tour Eiffel est la reine.

Voilà ce qu'est et demeure la tour Eiffel, une inspiratrice qui n'a cessé de renouveler le répertoire des artistes en puisant à sa source une imagerie devenue universelle.
La « Ville Lumière » selon Chagall a trouvé son symbole. Et puisque l'art est voué à l'éternité, il entraîne avec lui l'histoire lapidaire de Paris. Une capitale qui a transformé son image à travers les siècles sans jamais renier son passé. Ce sont ces témoins ordonnés dans l'écoulement du temps qui séduisent Bernard Buffet. Le peintre, le plus jeune académicien élu en 1973 à l'âge de quarante-six ans, pourrait reprendre à son compte la pensée de Paul Valéry : « Penser Paris ? Plus on y songe, plus se sent-on pensé par Paris ». En 1956 l'artiste peint une série de paysages de Paris pour l'exposition annuelle qu'il présente galerie David-Garnier à Paris. Vues de Paris pensées autant que peintes dans un réalisme qui est un défi suprême. La tour Eiffel apparaît comme un amer pointé dans le ciel avec la précision aiguë d'un scalpel, identitaire de son écriture à laquelle la grisaille ajoute la rectitude du dessin. La peinture de Buffet est aussi l'expression d'une discipline qui constitue une des phalanges de sa pensée résistant à toute séduction restrictive grâce à un métier parfaitement accompli. Buffet laisse plusieurs portraits de la dame de fer qui traverse régulièrement ses gravures (pointe-sèche), ses lithographies en noir et blanc ou en couleurs.

Plus récemment, le peintre graveur Jean-Baptiste Sécheret l'a peinte sur une plaque d'ardoise (voir pages 20-21). Minérale, métallique, puissante dans sa monumentalité, forte de son passé tutélaire, elle règne sur son avenir. Dans un corpus où les friches industrielles de Mondeville, les vues de New York, les Roches Noires et Trouville et d'autres lieux célèbrent la force euclidienne d'une architecture qui porte l'art grave, la tour Eiffel a séduit l'artiste. Hiératique, ou jouant de ses transparences avec les vides de ses poutrelles dans une autre vue lithographiée cette fois à partir d'un grand fusain, la Tour s'impatiente à conquérir une nouvelle fois l'immensité qui l'appelle hors d'un cadre.
Peintres et graveurs s'emparent de sa silhouette, se laissent prendre à son image. Telle semble être la leçon de la tour Eiffel. ■

FILMER LA TOUR EIFFEL

Entretien avec SIMON BROOK, réalisateur
Propos recueillis par Nadine Eghels

Ci-dessus : Simon Brook et son équipe pendant le tournage du film *La légende vraie de la tour Eiffel*.

À droite : la structure métallique et géométrique de la tour Eiffel.

Photos DR.

Nadine Eghels : Vous avez réalisé en 2006 *La légende vraie de la tour Eiffel*. Comment est venue l'idée de ce film entre légende et vérité?

Simon Brook : Cette proposition de docufiction m'a été faite par le producteur Jean-Pierre Dusséaux, avec Pascal Lainé comme scénariste. J'ai aussitôt accepté. La tour Eiffel, j'y allais régulièrement depuis l'âge de six ans, j'étais fasciné, amoureux. Comment raconter l'histoire de sa construction, où commencer et où s'arrêter, comment rendre compte des enjeux de l'époque comme des destinées individuelles, tout cela en quatre-vingt-quinze minutes, telle était la problématique qui s'offrait à nous. Pascal Lainé a fait un travail de recherche colossal et nous avons concocté ensemble l'histoire de la conception et de la construction. Il faut savoir qu'au départ Eiffel, focalisé sur les ponts et viaducs, était opposé à ce projet. La Tour avait été dessinée par deux de ses ingénieurs, Emile Nouguier et Maurice Koechlin, qui ont imaginé transposer leur technique d'assemblage de pièces d'acier sur une tour de 300 mètres. Ils ont voulu participer au concours, Eiffel a accepté à condition que ce soit en dehors des heures de bureau, son engagement était donc tout à fait mesuré ! Ensuite les deux ingénieurs à l'origine du projet ont été oubliés, Eiffel ayant racheté leurs droits pour une somme symbolique.

N.E. : Quel était votre parti pris pour ce film ? Une absolue fidélité à la réalité ?

S.B. : Je pense que la réalité n'existe pas, elle est toujours subjective. Il y a bien sûr des données factuelles, historiques. Tout en optant pour une fidélité totale aux archives qui ont pu être retrouvées, nous avons inventé une histoire sur trois générations afin de restituer le contexte de cette période de grands changements dans la société à travers des personnages de fiction – mais pas totalement car les dialogues sont construits partir de verbatim de l'époque. Comme nous disposions de photos de la construction, j'ai créé un personnage de photographe accompagnant un journaliste qui raconte à la première personne.

N.E. : Comment avez-vous utilisé ces photos dans le film ?

S.B. : Nous avons procédé par incrustations des comédiens dans les photos d'époque pour leur donner plus de véracité. Le film est nourri de ces photos qui présentent les personnages dans le décor historique, venant ponctuer les scènes jouées par les comédiens. Le narrateur est un journaliste qui s'intéresse à toute l'actualité, il fait feu de tout bois, des bas-fonds de Pigalle aux formidables avancées de la sidérurgie. C'est d'ailleurs lui qui plus tard couvrira le procès contre Eiffel lors du scandale du canal de Panama. Un scandale énorme, à la suite duquel Eiffel va se retirer de la vie publique. Le quai Eiffel sera débaptisé, et on envisagera de démonter la Tour. Qui heureusement résistera !

N.E. : Comment filmer la tour Eiffel ?

S.B. : Le format cinématographique est historiquement large et pas très haut, la Tour est haute et pas très large, pour rendre compte de sa hauteur il faut se positionner très loin et on n'en voit plus grand-chose, si on se met tout près on en perd la dimension. Nous avons solutionné ce problème grâce aux photos : un cadre à l'intérieur du cadre permet de passer d'une dimension horizontale à une dimension verticale. Et quand on est sur la tour Eiffel… on ne la voit pas ! On voit Paris en dessous, et la capitale a tellement changé que c'était inimaginable d'en prendre des vues aériennes. Que l'on soit au sommet ou à un niveau intermédiaire, le fond c'est le ciel, généralement blanc. Nous avons donc reconstruit en région parisienne une partie de la Tour. A dix mètres de hauteur comme à trois cents, le fond est le même : du ciel blanc.

Par chance, nos comédiens étaient prêts à s'instruire sur les méthodes d'assemblage de pièces métalliques et ils sont partis chez des artisans fondeurs pour apprendre à fabriquer des rivets, les chauffer, les enfoncer… tout cela sur une plateforme élevée. Ce fut un travail artisanal dans lequel tout le monde s'est engagé à fond.

Assemblage, dans une fonderie, d'une structure, copie d'une pièce de la Tour, pour les besoins du film.

Photo DR

N.E. : Comment le film a-t-il été diffusé ?
S.B. : Le film a d'abord été diffusé sur Canal + puis diverses chaînes de télévision… et aussi partout dans le monde. La tour Eiffel, c'est l'image de Paris, et aussi une certaine fierté de la France. N'oublions pas le rôle important qui fut le sien pendant la guerre grâce aux relais radios installés à son sommet ! Et puis il y a la beauté du geste… Un geste sans utilité. Un hommage à l'avancée technologique et industrielle de la France de l'époque.

N.E. : La musique du film a été composée par Laurent Petitgirard. Comment s'est initiée cette collaboration ?
S.B. : Je ne concevais pas ce film sans une musique originale. On ne peut pas faire un bon film avec de la musique préexistante. J'ai eu de la chance : une fois sollicité, Laurent Petitgirard s'est engagé dans ce projet comme un véritable partenaire artistique. Car ce qui fait vivre la Tour, ce n'est pas juste l'image, c'est la musique, le montage son et le mixage. Il fallait une musique qui participe organiquement au film et soit comme la Tour, nouvelle, inédite et surprenante. Je voulais qu'elle porte aussi les bouleversements de l'époque, que ce soit une musique pleine, et non simplement allègre, joyeuse. Dimension que Laurent Petitgirard a parfaitement rendue dans sa composition.

N.E. : A quel moment la composition est-elle intervenue ?
S.B. : On s'est rencontrés avant le tournage pour parler de l'esprit du film. Quand j'ai eu un premier début de montage, je le lui ai montré, ensuite la composition musicale s'est faite parallèlement et en lien avec le montage. Je voulais que la charge émotionnelle passe par la musique… l'enthousiasme comme les doutes, et le défi. Nous étions en dialogue constant. Quand je changeais quelque chose, il s'adaptait, toujours prêt à aller plus loin pour trouver le ton juste à la fois pour le film dans son entièreté et pour la séquence en particulier. C'est plus difficile pour le compositeur car il n'a pas la vision globale du film. Il lui faut prévoir comment cela va s'intégrer dans l'ensemble et être juste pour ce moment précis. Souligner l'allégresse par quelque chose d'assez léger ou au contraire aller dans la gravité de l'époque. La musique s'est écrite séquence par séquence sans qu'il ait vu la totalité du montage mais il avait lu attentivement le scénario, et nous avons beaucoup échangé ! Je garde aussi un souvenir très fort de l'enregistrement, par un orchestre symphonique, qu'il a naturellement dirigé. Magique.

N.E. : Le film s'est-il construit au montage ?
S.B. : Pas exactement. C'est une fiction documentée et le scénario était déjà très précis. Nous avions très peu de temps de tournage, et il fallait prévoir aussi le travail d'effets spéciaux etc. Nous n'avons donc pas tourné de plans supplémentaires comme on le ferait dans un documentaire classique. J'ai appris beaucoup de choses en filmant la tour Eiffel… Si je la filmais aujourd'hui, je profiterais sans doute des avancées technologiques, j'utiliserais plus d'images de synthèse etc. Mais là j'avais envie de raconter cette histoire comme un conte. Qu'elle soit accessible à tous et suscite une fascination comme celle que j'éprouvais enfant. Je me suis focalisé sur l'aventure de la Tour, pas du tout sur la vie privée d'Eiffel. Une épopée incroyable, qui fait encore rêver ! ■

À PROPOS DU FILM « EIFFEL »

Par **JEAN-FRANÇOIS BELHOSTE**, directeur d'études en sciences historiques et philologiques à l'École Pratique des Hautes Études

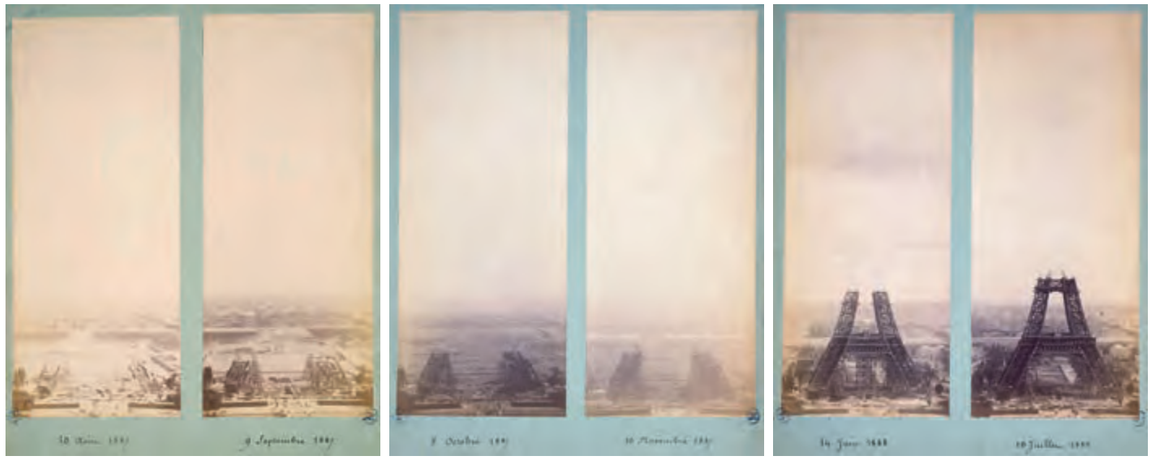
Image extraite du film *Eiffel* (2021) de Martin Bourboulon, avec, dans les rôles principaux, Romain Duris et Emma Mackey. Production VVZ Production - Pathé Films

Pour une fois, voici un film dont le héros n'est ni un homme politique, ni un militaire, ni un écrivain, mais un ingénieur. Un ingénieur, il est vrai peu ordinaire, célèbre pour sa Tour et qui, ce qui n'est pas habituel chez les gens de sa profession, a su de son vivant se « vendre » grâce à son sens aiguisé de la publicité. Certains pourrait penser qu'il n'était pas à proprement parler un ingénieur mais un entrepreneur qui avait surtout le talent de mettre en valeur les compétences de ses collaborateurs, qui eux étaient des vrais ingénieurs. Le film à juste titre prouve le contraire. Comme on est au cinéma, il fallait une romance. Elle s'appuie sur la relation qu'Eiffel aurait entretenue sa vie durant avec la fille d'un entrepreneur de Bordeaux, Jean-Marcellin Bourgès, qu'il aurait connue lors de son premier grand chantier, la construction au-dessus de la Garonne d'un grand pont ferroviaire, entre 1858 et 1860. Fiction ou réalité ? Peu importe, elle a permis à la scénariste Caroline Bongrand et au réalisateur Martin Bourboulon d'imaginer un fil conducteur qui leur permette de transporter le spectateur à deux époques cruciales de sa carrière : la construction de ce pont de Bordeaux, trois ans à peine après sa sortie de l'École Centrale en 1855, et bien sûr celle de la Tour, depuis les premiers projets jusqu'à la fin du chantier en 1889.

De belles reconstitutions en couleur – qui contrastent avec les dessins et photos noir et blanc d'autrefois – nous permettent de voir, de façon réaliste et souvent impressionnante, un Eiffel à l'œuvre, interprété de façon plutôt convaincante par Romain Duris. Le film montre aussi, pour ce qui est de la Tour, le travail effectué dans l'usine de Levallois. Et des vues saisissantes du Paris de l'époque, notamment celles du Champ de Mars avec la Tour en construction, et à l'arrière-plan l'ancien Trocadéro de Jules Bourdais et même les cheminées fumantes des usines de Javel. On y découvre aussi les expériences préalables conduites sur la résistance de l'air ou l'effet de la foudre, démontrant que la Tour fonctionnerait comme un gigantesque paratonnerre. L'usage méticuleux qu'Eiffel faisait pour ses fondations d'un système de caissons souterrains utilisant l'air comprimé nous vaut une dramatique scène, pleine de vacarme. Sont mis encore à l'honneur, il est vrai brièvement, les avantages du rivetage permettant un montage rapide comme un mécano. Et aussi, grâce précisément à l'emploi du rivetage, la difficulté qu'il y aurait à démonter l'édifice comme il était prévu avant 1910. Apparaissent enfin, furtivement, des ouvriers en train de revêtir la dame de fer d'une peinture chocolat, la première dont elle bénéficia avant de changer de multiples fois de couleur. Pour les besoins de l'intrigue, Eiffel se voit esquisser dans son bureau de Levallois, de multiples projets de tour en forme de A, l'initiale d'Adrienne Bourgès. En fait il ne dessinait pratiquement pas, il n'aimait même pas trop ça, et en laissait le soin à l'armée de dessinateurs qu'employait l'entreprise. Quoi qu'il en soit, lui qui fut à ses débuts l'un des principaux actionnaires de Gaumont aurait été sûrement ravi de se voir ainsi campé en héros de cinéma ! ■

LA TOUR EIFFEL DES PHOTOGRAPHES

Par **BERNARD PERRINE**, correspondant de l'Académie des beaux-arts (section de Photographie)

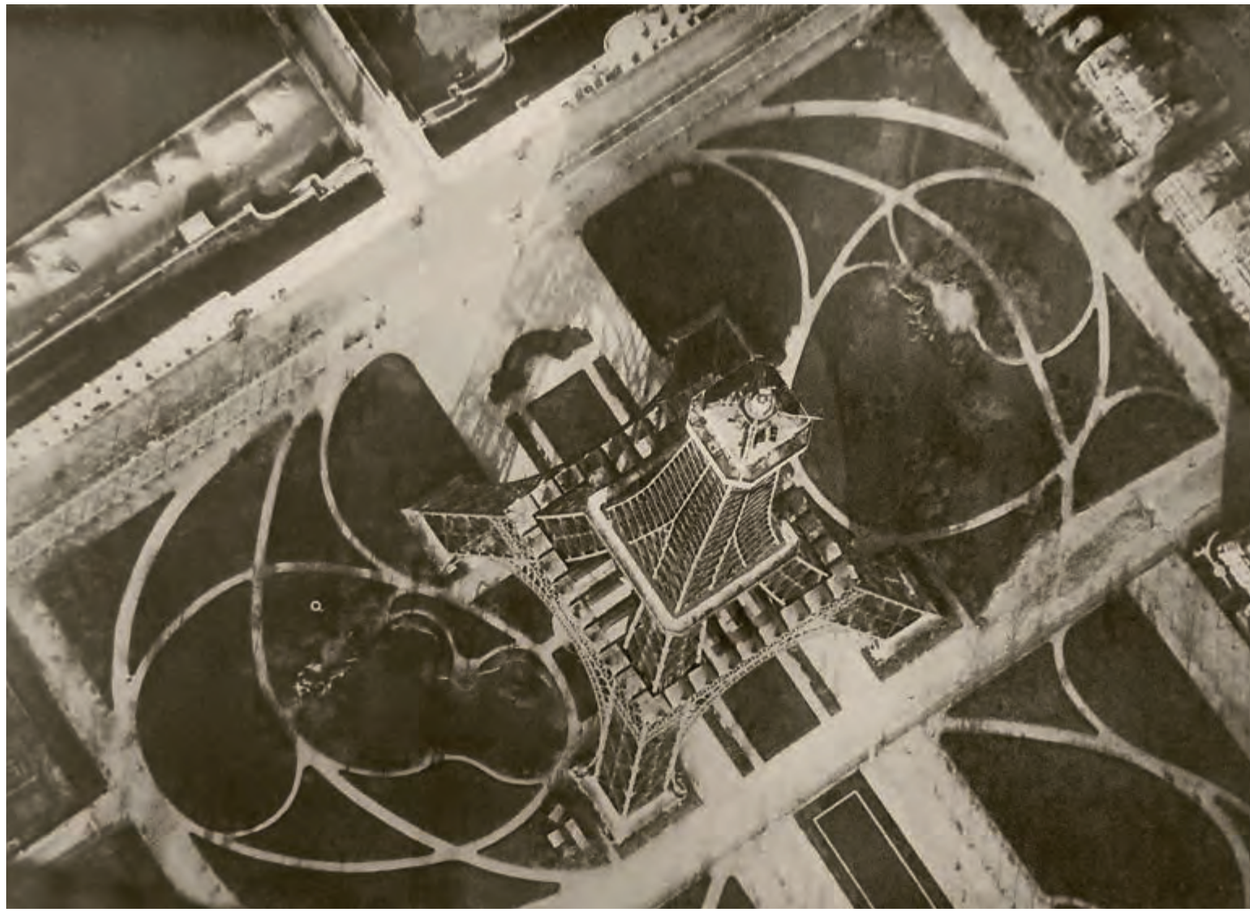


La chronophotographie venait de faire ses premiers pas, on ne parlait pas encore de « time-lapse », technique couramment employée aujourd'hui pour suivre l'évolution des chantiers. Pourtant, la démarche de Théophile Féau (1839-1892) pourrait en préfigurer la première représentation. Dès l'ouverture du chantier, notre amateur photographe conçoit en effet l'idée d'enregistrer à intervalles réguliers l'avancement de la construction de cette tour si décriée à l'époque. À cet effet, chaque mois, du 10 août 1887 au 2 avril 1889, il a planté sa chambre photographique sur l'une des tours de l'ancien Palais du Trocadéro, aujourd'hui disparu. Un précieux travail d'archivage, réunissant 19 prises de vues. Elles sont majoritairement réunies aujourd'hui dans des albums regroupant plusieurs planches, souvent montées en accordéon afin de pouvoir déplier l'ensemble. La carte postale montrant les différentes étapes de la construction de la tour Eiffel entre 1887 et 1889 est une des plus vendues avec celle du « Baiser de l'hôtel de ville » (1950) de Robert Doisneau.

Si, pour son originalité, l'histoire a retenu les images de Théophile Féau, de nombreuses autres photographies destinées à documenter le chantier ont été réalisées par des photographes dits « spécialisés dans la vue d'architecture ». Parmi eux, Louis-Émile Durandelle, probablement commandité par Gustave Eiffel, dont le musée d'Orsay conserve une bonne centaine de tirages, et les frères Neurdein.

La photographie a donc su magnifier la concrétisation d'un projet qui deviendra lui-même l'objet le plus photographié au monde. « Spectacle regardé et regardant… édifice inutile et irremplaçable, témoin du siècle et monument toujours neuf… objet inimitable sans cesse reproduit… monde familier et symbole héroïque… signe pur, métaphore sans frein. ». Ce texte de Roland Barthes qui, signe d'un temps qui tient à marquer l'emprise des lettres sur les signes, occupe la quasi-totalité de la couverture de *La tour Eiffel* [1] dont la première édition va jusqu'à exclure l'annonce des photographies qui documentent l'ouvrage. Ce texte, loin d'être fondateur, englobe néanmoins toutes les contradictions que la Tour a suscitées. La photographie révèle l'histoire de la Tour et les photographies de la Tour témoignent de l'histoire de la photographie et de l'évolution des pratiques photographiques.

Dès les premières années Gabriel Loppé [2], un des premiers photographes à s'intéresser au Paris nocturne, fait de la nouvelle tour un de ses sujets de prédilection. De son balcon, il enregistre à plusieurs reprises les foudroiements qu'elle subit. D'autres rendront compte des intempéries qui l'assaillirent mais aussi des horreurs des guerres et de leur délivrance. D'autres encore, bien avant Yann Arthus-Bertrand, en profitant des expérimentations de Félix Tournachon, dit Nadar – qui réalisa d'ailleurs le portrait de Gustave Eiffel – iront l'observer de haut. Telle cette *Tour vue en ballon*, de Schelcher et Omer-Décugis [3], première photographie aérienne, publiée en double page dans *L'Illustration* du 5 juin 1909. Et, très vite des pionniers comme Léon Gimpel s'ingénieront dès 1906 à lui donner la couleur des autochromes, juste après leur invention, avant d'enregistrer sa mise en lumière ▸



1 - *La tour Eiffel*, Texte de Roland Barthes, Photographies André Martin, Éditions Delpire, collection *Le génie du lieu* 1964.
La tour Eiffel, 3e édition, Le Seuil 2011, hors texte d'André Martin. Couverture à rabats avec une photographie d'André Martin.

2 - Gabriel Loppé peintre et photographe (1825-1913), *La tour Eiffel foudroyée*, photographie prise du balcon de son appartement.
Elle porte les mentions : Paris, 14 avenue du Trocadéro, 3 juin 1902, 9 heures 20 du soir.

3 - A. Schelcher, A. Omer-Décugis, *Paris vu en ballon et ses environs*, Paris, Hachette et Cie, 1909.

Ci-dessus et à droite, vues de l'évolution de la construction de la Tour photographiée par Théophile Féau, de1887 à 1889, depuis l'une des tours de l'ancien Palais du Trocadéro.

En haut à droite : *La Tour vue en ballon*, de Schelcher et Omer-Décugis, première photographie aérienne publiée dans le journal *L'Illustration* (1909).
Cette photo inspira le peintre Robert Delaunay pour son œuvre *Tour Eiffel et jardin du Champs-de-Mars* (1922).

par les réclames de Citroën en 1925. Nous passerons sous silence les centaines de milliers de photographies, exploitations commerciales de la Tour, trop souvent vulgaires et saturées de couleurs ou d'artifices colorés, pour ne garder que quelques représentations significatives accompagnant les évolutions et l'histoire de la photographie.
On remarquera que seul le mouvement des « modernités » magnifiera la Tour pour elle-même dans cet éloge du « Métal » porté par l'ouvrage éponyme de Germaine Krull[4], le buste de Gustave Eiffel au pied des dentelles de métal de la Tour en 1933 par Henri Lacheroy ou les contre-plongées, superpositions et montages (1931) de François Kollar. Et les architectures que Lucien Hervé rassemblera dans un volume.
Après la poétique beauté de l'acier, place aux poètes des ombres et des lumières, quelquefois accompagnés de textes comme, entre autres, ceux de Blaise Cendrars pour le *Paris des rêves* d'Izis Bidermanas, d'Aldous Huxley pour *Mon Paris* de Sanford H. Roth[5], de Jean Roy pour le *Tout Paris* d'André Martin[6] ou encore de Cavanna pour *Sous le ciel de Paris* de Louis Stettner[7]...
En 1929, c'est André Kertesz qui, de jour, joue avec *Les ombres de la tour Eiffel*, tandis que Brassaï enchante ses lumières dans son *Paris de nuit*[8]. Plus tard, au cours des années 1950, la Tour accompagnera *Les amoureux de la Bastille* de Willy Ronis. Tandis qu'en 1953, le jeune Marc Riboud fera ses premières armes sur la tour Eiffel en photographiant Zazou le peintre, clope au bec, chapeau vissé en arrière à la Buster Keaton. Il a voulu que son *Peintre de la tour Eiffel* prenne cette pose « pour épouser la structure métallique de la Tour ». Cette photographie signe la première publication du photographe dans *Life,* son entrée au staff de l'agence Magnum, elle deviendra iconique. Tout comme les photographies de l'Empire State building, de Lewis Hine, rendaient hommage aux ouvriers qui le construisaient, cette photographie rend hommage à ces funambules qui la soignent régulièrement.
En 1989, pour célébrer son centenaire, le photographe Elliott Erwitt offre à la *Dame de fer* une sorte d'ode à la pluie qui deviendra vite une autre icône. Inversement, d'autres photographes se sont servis de la Tour comme décor pour valoriser vêtements et accessoires de mode. En 1939, Erwin Blumenfeld photographie Lisa Fonssagrives se balançant sur les hauteurs de la Tour en faisant voler les robes de Balenciaga et Véra Boréa mêlant les chapeaux d'Erik aux dentelles métalliques. En 1949, c'est au tour de Norman Parkinson avec Dovina et ses chapeaux avant que Frank Horvat la rapetisse entre deux chaussures en 1974.
Enfin Robert Doisneau et JR lui joueront des tours, le premier, en 1965, en la déformant, le second, au printemps dernier en l'incrustant dans un trompe-l'œil donnant l'impression qu'elle surplombe un canyon.

Au fil du temps la prouesse architecturale est devenue mythe, symbole emblématique de Paris et de la France. Les ruptures technologiques et l'évolution des matériels ont simplifié la photographie et la façon de photographier. Pourquoi et comment photographier le symbole le plus photographié au monde ? Il n'y a pas que les sociologues qui se sont penchés sur ces intentions. Lors de la carte blanche que lui a donnée la MEP[9], Martin Parr a promené pendant deux ans son regard ironiquement décalé sur Paris et ses symboles. La Tour y apparaît « strassée » par un tourisme de masse agglutiné à ses pieds, smartphones brandis à bout de bras ou prenant la pose pour apparaître en train de tenir sa pointe, tout en étant harcelés par les ambulants, porteurs des milliers d'ersatz du mythe. ■

4 - *Métal* photographies de Germaine Krull (1897-1985), Paris, Librairie des Arts Décoratifs, A. Calavas Éditeur (1928). Portfolio comprenant une page de titre, une préface de Florent Fels et soixante-quatre héliogravures en feuilles.

5 - *Mon Paris,* photographies de Sanford H. Roth, texte d'Aldous Huxley. Éditions du Chêne 1953.

6 - *Tout Paris,* photographies d'André Martin, texte de Claude Roy, Delpire éditeur 1964.

7 - *Sous le ciel de Paris*, photographies de Louis Stettner présentées par Cavanna, Parigramme 1997.

8 - *Paris de nuit,* photographies de Brassaï, texte de Paul Morand. Édition Art et Métiers Graphiques, collection « Réalités », 1933.

9 - Après Ralph Gibson, Mimmo Jodice ou Bruce Davidson, Jean-Luc Monterosso, directeur de la MEP (Maison européenne de la photographie) a donné carte blanche à Martin Parr pour livrer sa vision sur Paris. 60 images colorées ont été exposées à la MEP en 2014.

En haut : la célèbre photo de Marc Riboud (1923-2016), prise en 1953, du *Peintre de la tour Eiffel* prenant la pose.

Hommage

Guy de Rougemont

Guy de Rougemont est décédé le 18 août 2021 à Montpellier. Il avait été élu en 1997 à l'Académie des beaux-arts dans la section de Peinture au fauteuil de Jean Bertholle. Photo Michel Jacquelin

Né en 1935 à Paris, dans une famille de militaires, Guy du Temple de Rougemont, peintre, sculpteur, lithographe, militait pour un décloisonnement des arts : « On ne passe pas impunément du plan au volume, de l'objet au monumental, sans qu'un jour tout cela ne se fonde en une seule et même pratique » a-t-il confié sans jamais renier sa véritable vocation « Je suis peintre : ma sculpture, mes meubles, mes tapis sont d'un peintre ».
Élève de l'École nationale des Arts décoratifs dans l'atelier de Marcel Gromaire, il séjourne à la Casa de Velasquez de 1962 à 1964. C'est au retour d'une année passée à New York qu'il oriente ses recherches picturales dans l'espace, rêvant de vivre la couleur au quotidien pour une création libre, ludique. Il inaugure ses premières sculptures à la Biennale de Paris de 1965 et recourt à des matériaux standardisés, à l'aluminium laqué et au plexiglas. En renouvelant l'art de l'affiche en 1968, il expérimente les moyens les plus simples pour un art vivant dans la rue.
Son répertoire de formes est dominé par la *linea serpentinata* dans un jeu chromatique et formel, plane ou en volume, qui abolit la frontière entre peinture et sculpture en s'emparant des lieux publics. La rigueur classique s'allie à un baroque sensuel. Rougemont a largement contribué à transformer le paysage urbain et collaboré avec des architectes dans le cadre du 1 %. Il a réalisé la mise en couleurs du Musée d'Art moderne de la Ville de Paris en 1974, le parvis en mosaïque du musée d'Orsay en 1986, la gare du RER de Marne-la-Vallée, les sculptures de l'Autoroute A4 près de Châlons-en-Champagne, l'hôpital Saint-Louis. À Bonn, Quito, Taiwan, à la Principauté d'Andorre, Villeurbanne, Nanterre, ses découpes aux couleurs franches en font un géomètre de la couleur. ■

Sebastião Salgado, Praemium Imperiale

Par la voix de son secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard, l'Académie des beaux-arts s'est félicité de l'attribution du Praemium Imperiale, considéré comme le « Nobel de l'art », à Sebastião Salgado, membre de la section de Photographie de l'Académie.

L'annonce des lauréats de la 32e édition a eu lieu le 14 septembre 2021 à l'Institut de France. Ont été primés également James Turrel (Sculpture), Yo-Yo Ma (Musique), Glenn Murcutt (Architecture), et les jeunes artistes de la *Scuola di Alta Formazione dell'Istituto Centrale* ont reçu le Prix d'encouragement.
Sebastião Salgado, né en 1944 à Aimorés, dans le Minas Gerais au Brésil, débute sa carrière de photographe professionnel en 1973 à Paris. Il intègre tour à tour les agences Sygma, Gamma et Magnum jusqu'en 1994, date à laquelle il fonde avec son épouse Lélia Wanick Salgado une agence exclusivement dédiée à son travail, Amazonas images. Il voyage dans plus de 100 pays pour son travail photographique et tout particulièrement pour ses projets à long terme qui, au-delà de nombreuses publications dans la presse internationale, ont été présentés dans des livres tels que *Autres Amériques* (1986), *Sahel, l'homme en détresse* (1986), *La main de l'homme* (1993), *Terra* (1997), *Exodes* et *Les enfants de l'exode* (2000), *Africa* (2007), G enesis (2013), *Terres de café* (2015), *Koweït, un désert en feu* (2016) et Gold, *Mine d'or Serra Pelada* (2019).
Sebastião et Lélia travaillent depuis les années 1990 à la récupération de l'environnement d'une partie de la Forêt Atlantique au Brésil, dans l'état du Minas Gerais, et ont créé la l'Instituto Terra qui a pour mission la reforestation et l'éducation environnementale. Grand témoin de la condition humaine et de l'état de la planète, Sebastião Salgado conçoit la photographie comme « un langage puissant pour tenter d'établir de meilleurs rapports entre les hommes et la nature ».
Il a été élu à l'Académie des beaux-arts le 13 avril 2016 au fauteuil de Lucien Clergue. ■

Photo Yann Arthus-Bertrand

Travaux académiques

Séance décentralisée

Le 3 novembre 2021, l'Académie des beaux-arts a tenu sa séance plénière hebdomadaire à l'extérieur du Palais de l'Institut de France. Photo Florent Gardin / Ville d'Arles

Cette séance est venue conclure deux jours de déplacement des membres et correspondants à Arles où ils ont notamment visité l'École nationale supérieure de la photographie d'Arles, réalisée par l'architecte Marc Barani (membre de la section d'Architecture de l'Académie), la Fondation Luma, le musée Réattu ainsi que l'atelier du photographe Lucien Clergue, membre regretté de l'Académie.
Après la Villa Méditerranée à Marseille en 2018, l'École nationale d'Architecture de Versailles et la Collection Lambert à Avignon en 2019, pour la quatrième fois depuis sa création en 1816, l'Académie des beaux-arts a donc tenu sa séance plénière hebdomadaire du mercredi 3 novembre de manière « décentralisée » et publique, dans la salle d'honneur de l'Hôtel de ville d'Arles, à l'invitation de Patrick de Carolis, maire de la ville et lui-même membre de l'Académie des beaux-arts.
Instance consultative des pouvoirs publics, composée de 63 membres, 16 membres associés étrangers et 63 correspondants, l'Académie conduit, en dehors de ses missions de soutien à la création artistique et de défense du patrimoine artistique de la France, une activité de réflexion sur les questions d'ordre artistique lors de ses séances hebdomadaires au cours desquelles elle convie régulièrement des personnalités du monde culturel et politique à intervenir. ■

Exposition

Musée Marmottan Monet | actuellement

« Julie Manet, la mémoire impressionniste »

Le musée Marmottan Monet, propriété de l'Académie des beaux-arts, propose, jusqu'au 20 mars 2022, « Julie Manet, la mémoire impressionniste », la première exposition jamais consacrée à Julie Manet, fille unique de Berthe Morisot et nièce d'Édouard Manet.

Légataire de Julie Manet par l'intermédiaire de ses enfants, dépositaire du premier fonds mondial de l'œuvre de Berthe Morisot mais aussi des collections de la famille, le musée Marmottan Monet, propriété de l'Académie des beaux-arts, souhaite apporter un éclairage sur le rôle de Julie Manet dans la vie des arts.
Cet événement met en évidence trois aspects de son parcours. Une première section évoque son enfance et son adolescence et permet de présenter son cercle familial et amical. La section suivante souligne l'œuvre de collectionneur de Julie Manet et de son époux Ernest Rouart. En plus des pièces héritées de Berthe Morisot seront présentées les œuvres acquises par le couple : Hubert Robert, Corot, Degas ou encore des grands panneaux de *Nymphéas* de Monet – acquis avant la mort de Michel Monet en 1966. Une dernière section est dédiée aux nombreux dons, legs et dations effectués par Julie Manet et son entourage en faveur des musées français, et plus généralement à l'œuvre de promotion orchestrée par la famille afin de valoriser l'œuvre de Berthe Morisot et d'Édouard Manet. ■

marmottan.fr | jusqu' au 20 mars 2022

En haut : Berthe Morisot, *Julie rêveuse*, 1894, huile sur toile, 65 x 54 cm.
Collection particulière © Droits réservés

Élections

William Kentridge

Au cours de sa séance plénière de ce mercredi 15 septembre 2021, l'Académie des beaux-arts a élu William Kentridge, membre associé étranger au fauteuil XIII précédemment occupé par Ilias Lalaounis (1920-2013). Photo Norbert Miguletz

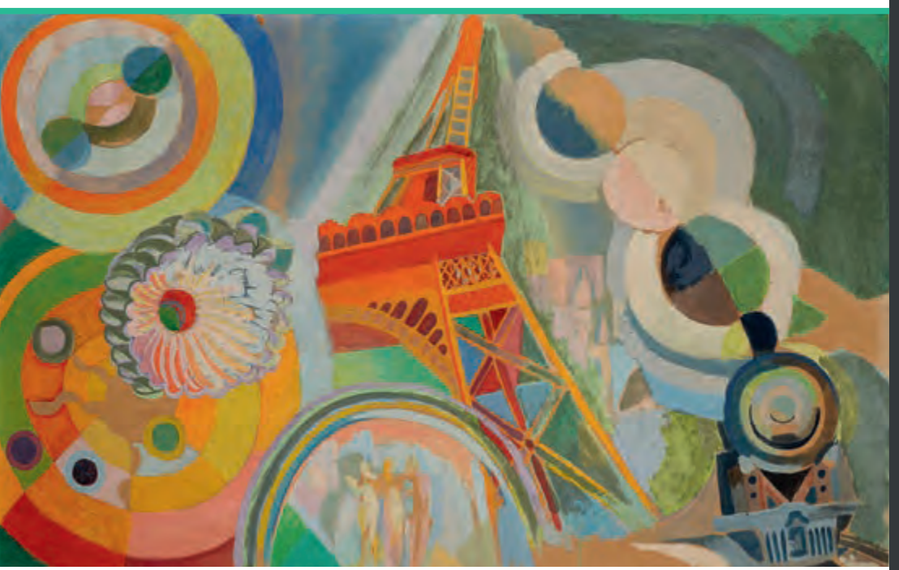
Né à Johannesburg en 1955, William Kentridge est un artiste majeur de la scène artistique contemporaine. Son goût pour l'art le fait entrer à la *Johannesburg Art Foundation* puis il étudie, au début des années 80, le théâtre et la pantomine à l'École Jacques Lecoq, à Paris. Il rentre ensuite en Afrique du Sud et devient acteur et metteur en scène à la compagnie de théâtre de Junction Avenue à Johannesburg. En parallèle, il travaille sur des téléfilms et feuilletons comme directeur artistique. William Kentridge mêle à ses œuvres de nombreuses pratiques artistiques : dessin, gravure, sculpture, tapisserie, film d'animation, performance, installation vidéo, projection de ses propres dessins et utilisation de marionnettes géantes. Artiste polymorphe, son médium de prédilection reste néanmoins le fusain et le dessin sera le fil conducteur de sa carrière. Il mène à travers son art une réflexion sur l'histoire et la condition humaine, en incluant aussi bien une dimension intime que politique et sociale. Il y dénonce l'apartheid, le racisme et le colonialisme et offre une vision à la fois poétique et critique des sujets qu'il aborde. ■

Ernest Pignon-Ernest

Le mercredi 24 novembre 2021, l'Académie des beaux-arts a élu Ernest Pignon-Ernest au fauteuil VII de la section de Peinture, précédemment occupé par Vladimir Veličković (1935-2019). Photo Ernest Pignon-Ernest

Ernest Pignon-Ernest est né en 1942 à Nice. Artiste plasticien, dessinateur, il intervient dans l'espace public depuis les années 1960. Il est considéré comme l'un des pionniers de l'art urbain. Ses œuvres sont réalisées au fusain, à la pierre noire et à l'aide de gommes crantées. Ses représentations humaines sont reproduites en sérigraphie et collées sur les murs des villes du monde entier. Il investit en 1971 les marches du Sacré-Cœur sur lesquelles il représente des gisants disposés les uns à côté des autres en référence aux événements de la Commune. En 1974, pour dénoncer l'apartheid et le jumelage de la ville du Cap avec Nice, il y colle sur les murs des images d'une famille d'origine africaine derrière des grillages. En 1978, en hommage à Arthur Rimbaud, il affiche 400 images grandeur nature de l'écrivain à Paris et Charleville-Mézières. Entre 1988 et 1995, il affiche dessins et citations du Caravage dans les rues de Naples, ville qu'il retrouve en 2014. Il colle en 2002 à Soweto, en Afrique du sud, des images de femmes portant leur enfant mort du sida. Ernest Pignon-Ernest est fortement influencé par les peintres de la Renaissance italienne. Ses interventions plastiques dénoncent les drames de notre temps et éveillent les consciences. Ses œuvres sont exposées dans de nombreux musées français et étrangers. ■

Au cours de la séance plénière du 15 septembre 2021, l'Académie des beaux-arts a élu Patrick Poirier correspondant de la section de Sculpture. Anne Poirier, qui signe une œuvre commune avec Patrick Poirier depuis leur séjour à la Villa Médicis, avait pour sa part été élue membre de cette même section de Sculpture de l'Académie des beaux-arts le 23 juin 2021.



Robert Delaunay (1885-1941), étude pour *Air, fer, eau*, circa 1937, gouache sur papier, 48,4 x 75,2 cm.

Figure de la modernité, Robert Delaunay a réalisé cette grande fresque murale pour décorer le pavillon français des chemins de fer lors de l'Exposition universelle de Paris 1937. Il y présente une synoptique des grands motifs et thèmes chromatiques qui ont traversé son œuvre : des formes circulaires, une locomotive, la tour Eiffel, le Sacré-Cœur.

Collection particulière. Photo Christie's

Retrouvez toute l'actualité de l'Académie des beaux-arts sur internet : **www.academiedesbeauxarts.fr**

Facebook « academiebeauxarts »

Twitter « AcadBeauxarts »

Instagram « academiebeauxarts »

Retrouvez la *Lettre de l'Académie des beaux-arts,* et les précédents numéros, en téléchargement à l'adresse internet : **https://www.academiedesbeauxarts.fr/travaux-academiques**, catégorie « La Lettre de l'Académie »

Directeur de la publication : Laurent Petitgirard | Comité de rédaction : déléguée, Lydia Harambourg Membres : Gérard Garouste, Brigitte Terziev, Claude Abeille, Antoine Poncet, Aymeric Zublena, Pierre-Antoine Gatier, Bernard Desmoulin, Érik Desmazières, François-Bernard Mâche, Régis Campo, Thierry Escaich, François-Bernard Michel, Muriel Mayette-Holtz, Jean Gaumy, Blanca Li, Didier Bernheim, Claude-Jean Darmon, Bernard Perrine, Jean-Luc Monterosso, Robert Werner | Conception générale, rédaction et coordination : Nadine Eghels | Traduction : Liz Carey-Libbrecht | Conception graphique, réalisation : Claude-Matthieu Pezon | Impression : Imprimerie Chauveau Indica • ISSN 1265-3810

L'Académie des beaux-arts est l'une des cinq académies qui constituent l'Institut de France avec l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et belles-lettres, l'Académie des sciences et l'Académie des sciences morales et politiques. **www.institut-de-france.fr**

Académie des beaux-arts | 23, quai de Conti 75006 Paris | +33 1 44 41 43 20

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Bureau 2022

Secrétaire perpétuel : Laurent Petitgirard
Présidente : Astrid de la Forest
Vice-président : Michaël Levinas

Section I – Peinture

Pierre Carron • 1990
Yves Millecamps • 2001
Philippe Garel • 2015
Jean-Marc Bustamante • 2017
Gérard Garouste • 2017
Fabrice Hyber • 2018
Catherine Meurisse • 2020
Ernest Pignon-Ernest • 2021

Section II – Sculpture

Claude Abeille • 1992
Antoine Poncet • 1993
Brigitte Terziev • 2007
Pierre-Édouard • 2008
Jean Anguera • 2013
Jean-Michel Othoniel • 2018
Anne Poirier • 2021

Section III – Architecture

Jacques Rougerie • 2008
Aymeric Zublena • 2008
Alain Charles Perrot • 2013
Dominique Perrault • 2015
Jean-Michel Wilmotte • 2015
Marc Barani • 2018
Bernard Desmoulin • 2018
Pierre-Antoine Gatier • 2019
Anne Démians • 2021

Section IV – Gravure

Érik Desmazières • 2008
Astrid de la Forest • 2016
Pierre Collin • 2018

Section V – Composition musicale

Laurent Petitgirard • 2000
François-Bernard Mâche • 2002
Édith Canat de Chizy • 2005
Michaël Levinas • 2009
Gilbert Amy • 2013
Thierry Escaich • 2013
Bruno Mantovani • 2017
Régis Campo • 2017

Section VI – Membres libres

Michel David-Weill • 1982
Henri Loyrette • 1997
François-Bernard Michel • 2000
Hugues R. Gall • 2002
Marc Ladreit de Lacharrière • 2005
William Christie • 2008
Patrick de Carolis • 2010
Muriel Mayette-Holtz • 2017
Adrien Goetz • 2017

Section VII – Cinéma et audiovisuel

Roman Polanski • 1998
Régis Wargnier • 2007
Jean-Jacques Annaud • 2007
Jacques Perrin • 2017
Coline Serreau • 2018
Frédéric Mitterrand • 2019

Section VIII – Photographie

Yann Arthus-Bertrand • 2006
Jean Gaumy • 2016
Sebastião Salgado • 2016
Dominique Issermann • 2021

Section IX – Chorégraphie

Thierry Malandain • 2019
Blanca Li • 2019
Angelin Preljocaj • 2019
Carolyn Carlson • 2020

Associés étrangers

S.M.I. Farah Pahlavi • 1974
Leonard Gianadda • 2001
Seiji Ozawa • 2001
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
Jiří Kylián • 2018
Georg Baselitz • 2019
William Kentridge • 2021