Lettre de l'ACADEMIE des BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE

Transversalité des Arts

numéro 58 automne 2009

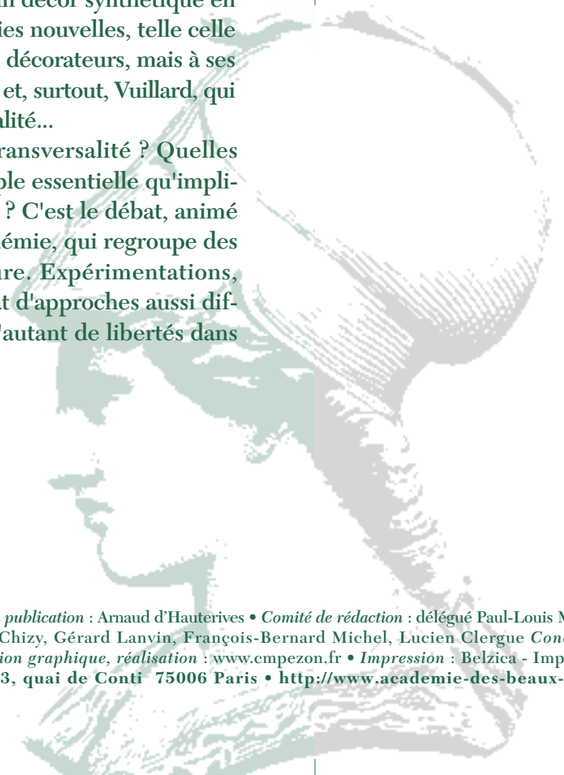
Lettre de l'ACADÉMIE des BEAUX-ARTS
INSTITUT DE FRANCE

Editorial

L'Académie des Beaux-Arts s'organise autour de sept sections de créateurs artistiques et une de membres libres. Peintres, sculpteurs, graveurs, architectes, compositeurs, cinéastes et photographes sont élus pour l'originalité spécifique de leur apport à la discipline qu'ils illustrent. Dans le mouvement de leur recherche, il arrive qu'ils soient portés à déborder le cadre traditionnel de leur section pour élargir leur expression et s'engager sur une voie qui, selon le petit Larousse, « recoupe plusieurs disciplines ». Le terme même de transversalité a été longtemps un néologisme ignoré des dictionnaires. Tentation ou nécessité intérieure, elle s'est inscrite dans l'histoire depuis Dürer, Michel-Ange ou Léonard de Vinci.

Dans l'effervescence novatrice de la fin du XIXe et des débuts du XXe siècle, les artistes s'employaient à inventer des formes qui rendraient compte de leur temps. La scène, puis le cinéma ont offert des champs privilégiés. En 1893, un jeune homme de vingt ans, Lugné-Poe, entendait se vouer à un théâtre poétique - son enseigne, L'Œuvre - qui deviendrait un théâtre à Paris. Il rejetait à la fois l'artifice illusionniste du décor en trompe-l'œil à la mode et le naturalisme défendu alors par le Théâtre Libre d'André Antoine. Il voulait promouvoir un décor synthétique en mesure de s'accorder à l'univers des dramaturgies nouvelles, telle celle de Maeterlinck. Il fit appel, non aux techniciens décorateurs, mais à ses amis peintres, Bonnard, Sérusier, Maurice Denis et, surtout, Vuillard, qui réalisa des mises en scène inventives. Transversalité...

Quel peut être aujourd'hui le sens de cette transversalité ? Quelles exigences réclame-t-elle dans la maîtrise multiple essentielle qu'implique le déplacement de l'inspiration de l'artiste ? C'est le débat, animé par François-Bernard Michel au sein de l'Académie, qui regroupe des personnalités émérites du monde de la culture. Expérimentations, réalisations... la confrontation dresse un constat d'approches aussi différentes qu'il y a d'intervenants, témoignant d'autant de libertés dans la création.



sommaire

page 2
Editorial

page 3
Réception sous la Coupole :
S.A. Sheikha Mozah Bint Nasser Al-Missned

pages 4 à 27
Dossier :
« Transversalité des Arts »

page 28
Exposition :
« anima »
Jean-François Spricigo

pages 28, 29
Exposition :
Musée Marmottan Monet
« Fauves et Expressionnistes allemands. De Van Dongen à Otto Dix, chefs-d'œuvre du musée Von der Heydt »

pages 30, 31
Exposition :
« La Biennale de Sculpture de Yerres »

page 32
Calendrier des académiciens

2 | LETTRE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS • *Directeur de la publication* : Arnaud d'Hauterives • *Comité de rédaction* : délégué Paul-Louis Mignon ; membres : Louis-René Berge, Yves Boiret, Edith Canat de Chizy, Gérard Lanvin, François-Bernard Michel, Lucien Clergue *Conception générale, rédaction et coordination* : Nadine Eghels • *Conception graphique, réalisation* : www.cmpezon.fr • *Impression* : Belzica - Imprimerie Frazier • ISSN 1265-3810 • **Académie des Beaux-Arts 23, quai de Conti 75006 Paris • http://www.academie-des-beaux-arts.fr**

Réception sous la Coupole

Ci-contre : S.A. Sheikha Mozah Bint Nasser Al-Missned à l'Institut de France et, ci-dessous, recevant son épée d'académicienne des mains du Secrétaire perpétuel Arnaud d'Hauterives.
Photo Brigitte Eymann.

S.A. Sheikha Mozah Bint Nasser Al-Missned

Le mercredi 24 juin 2009, sous la Coupole de l'Institut de France, S.A. Sheikha Mozah Bint Nasser Al-Missned, élue dans la section des membres associés étrangers au fauteuil précédemment occupé par György Ligeti, a été reçue par Roger Taillibert, membre de la section d'Architecture

Son Altesse Sheikha Mozah Bint Nasser Al-Missned prend part de manière active aux réformes entreprises par le Qatar sur le plan de l'éducation et du développement communautaire ; elle assume également des responsabilités de premier plan au niveau international.

Sheikha Mozah est actuellement Présidente de la Fondation du Qatar pour l'Education, la Science et le Développement communautaire, organisation privée non lucrative créée en 1995 à l'initiative de SA. l'Emir Sheikh Hamad bin Khalifa Al Thani.

Parallèlement à ses engagements nationaux, Sheikha Mozah a été en 2003 Ambassadrice spéciale de l'Unesco pour l'Education de base et l'Enseignement supérieur. Dans ce cadre, elle soutient les projets internationaux visant à améliorer la qualité et l'accessibilité de l'éducation dans le monde entier. Elle est notamment à l'origine de la création du Fonds international pour l'enseignement supérieur en Irak. Ce fonds, géré conjointement par l'UNESCO et la Fondation du Qatar, a pour vocation d'aider à la reconstruction des institutions d'enseignement supérieur en Irak.

Sheikha Mozah s'est également beaucoup engagée en faveur de la promotion et de la protection de l'accès à l'éducation dans les zones de crise et de conflit, comme notamment à Gaza et en Afghanistan. A cette fin, elle a lancé l'initiative « L'Education d'abord » en décembre 2008.

Les responsabilités exercées par Sheikha Mozah en tant que Présidente de la Fondation arabe pour la Démocratie (située à Doha) lui permettent de promouvoir le rôle des femmes dans la vie politique et au sein des processus de décision.

Sheikha Mozaha a rejoint en 2005 le Groupe de l'Alliance des Civilisations des Nations Unies sur la suggestion du Secrétaire général de l'ONU Kofi Annan. En 2007, elle reçu le Prix de Chatham House décerné annuellement à une personnalité d'envergure internationale récompensée pour sa contribution à l'amélioration des relations internationales. ◆

> *« Le monde entier connaît et reconnaît vos mérites, mais laissez-moi malgré tout vous présenter en quelques mots à cette noble assemblée. Vous êtes diplômée de sociologie et docteur honoris causa de plusieurs universités américaines. Depuis 1995 vous avez délibérément choisi de soutenir et d'aider votre époux à développer le Qatar et à en faire un grand pays par le rayonnement, sinon par la taille. Vous assumez donc un rôle public important, non seulement au sein de votre pays mais à travers le monde... »*

Extrait du discours prononcé par Roger Taillibert

Transversalité des Arts

« La transversalité, nécessité esthétique »

Les artistes la pratiquent ou la récusent. Qu'on la loue ou qu'on l'ostracise, la transversalité des Arts s'affiche partout aujourd'hui... jusqu'à Versailles.
A la Renaissance, l'artiste humaniste, curieux de l'Antiquité comme des nouveaux savoirs scientifiques et artistiques, se veut universel, à l'image de Michel Ange ou de Léonard de Vinci. Le travail collectif des ateliers sert des projets transversaux fédérés par une commande politique ou religieuse. La rupture s'opère au XVIIe siècle avec le cloisonnement de disciplines hiérarchisées en arts majeurs et arts mineurs. Cette hégémonie des Académies isole l'artiste dans sa pratique et conduit à un changement de son statut. Avec l'affirmation de l'expression individuelle, initiée par le Romantisme, se pose désormais la question de l'héritage.
Remise en cause de la transmission et des catégories esthétiques traditionnelles, brouillage des repères, hybridation et hétérogénéité des matériaux : la pratique de la transversalité favoriserait-elle la disparition du métier et la généralisation de l'amateurisme ?
Si le risque de faire n'importe quoi existe évidemment et si certains savoir-faire disparaissent, les apports des nouveaux outils et des nouvelles technologies génèrent en même temps des gestes et des modes de pensée nouveaux. Ressentie par l'artiste comme une nécessité esthétique et non comme un artifice, la transversalité devient alors une pratique qui permet au plasticien de renouveler ses moyens d'expression et de donner plus d'ampleur à son projet.
La discussion permet ainsi de mieux définir la pratique de la transversalité dans les arts, en affirmant qu'il n'existe pas de croisement disciplinaire sans maîtrise des disciplines. La transversalité, au service d'une unité supérieure à la diversité des techniques employées, exige une collaboration entre tous les arts plutôt qu'une appropriation approximative des différentes techniques.
Au terme du débat, les académiciens proposent de distinguer deux démarches pluridisciplinaires : la métaphore et le métissage. La première consiste à transposer les codes d'un art à un autre, à l'exemple des portraitistes de l'Antiquité grecque qui s'appuient sur une longue tradition pour nourrir l'iconographie. La seconde consiste à unir les disciplines pour créer un art nouveau, à l'exemple du cinéma, expression mixte par excellence où les disciplines qui se croisent, s'affrontent et se fédèrent, sont au service d'une œuvre unique.

François-Bernard Michel, *membre de la section des membres libres*

László Moholy-Nagy,
Light Space Modulator, *Architecture musicale*,
1930 (reconstruit en 1970). Photo DR

La commission des débats de l'Académie des Beaux-Arts s'est réunie d'octobre 2008 à juin 2009 pour échanger sur le thème de la « transversalité ». Les regards croisés et parfois divergents des membres des différentes sections de l'Académie ont permis, grâce à une approche concrète des différentes disciplines de mieux définir cette pratique. Nous reproduisons ici un extrait de l'une des dernières séances où étaient présents les Académiciens Claude Abeille (sculpteur), Louis-René Berge (graveur), Yves Boiret (architecte), Pierre Carron (peintre), Michel Folliasson (architecte), François-Bernard Mâche (compositeur), François-Bernard Michel (membre libre), Antoine Poncet (sculpteur) et Guy De Rougemont (peintre), ainsi que les correspondants, Lydia Harambourg (historienne de l'art), Robert Chauvin (architecte) et Claude-Jean Darmon (graveur).

F.-B. Michel – La pluridisciplinarité semble caractériser une partie de la création artistique d'aujourd'hui. Nous allons tenter de discerner ce que la tendance a de contemporain et de novateur par rapport à la tradition.

Y. Boiret – Si le croisement des disciplines semble *a priori* caractériser l'art contemporain, la pratique est ancienne : il suffit de penser aux concours en collaboration qui existaient autrefois à l'école des Beaux-Arts. Cependant le choix de ce thème de discussion me paraît particulièrement pertinent dans une période de civilisation où les changements artistiques sont considérables. Et la modernité n'est pas seule concernée par cette question de la transversalité. La conservation du passé et sa transmission supposent aussi un dialogue entre les disciplines. Chantilly par exemple n'était pas un lieu conçu pour être visité comme on le souhaite aujourd'hui pour des raisons patrimoniales et économiques.

C. Abeille – Au sens large du terme en effet, la transversalité a toujours existé. Au XVIIe siècle par exemple, pour les Italiens, la peinture était de la poésie silencieuse et la poésie de la peinture qui parle. Il nous faut donc examiner cette pratique et en comparer les manifestations avec ce qui se fait aujourd'hui. Malheureusement dans certains cas, les ajouts sont tels que la construction devient une ruine… Jusqu'où peut-on aller ? C'est une vraie question.

L. Harambourg – La transversalité à la Renaissance était nourrie par une philosophie fédératrice. Elle offrait à l'œuvre son unité et son harmonie. Ce qui a évolué, en fait, c'est la notion de transmission. Il faudrait insister, au cours de notre débat, sur la question de l'héritage. Le statut de l'artiste a changé : avant l'époque moderne, celui-ci était au service d'un pouvoir, politique ou religieux. Avec le Romantisme, des peintres comme Delacroix, Géricault, Courbet ont exprimé leur individualité. Cette expression du moi a eu pour conséquence de marginaliser les artistes, comme en témoigne la figure de l'artiste maudit à la fin du XIXe siècle.

P. Carron – Exactement. Auparavant, l'artiste ne connaissait pas son importance, il était au service du sacré.

> « Le danger, c'est l'amateurisme généralisé. »

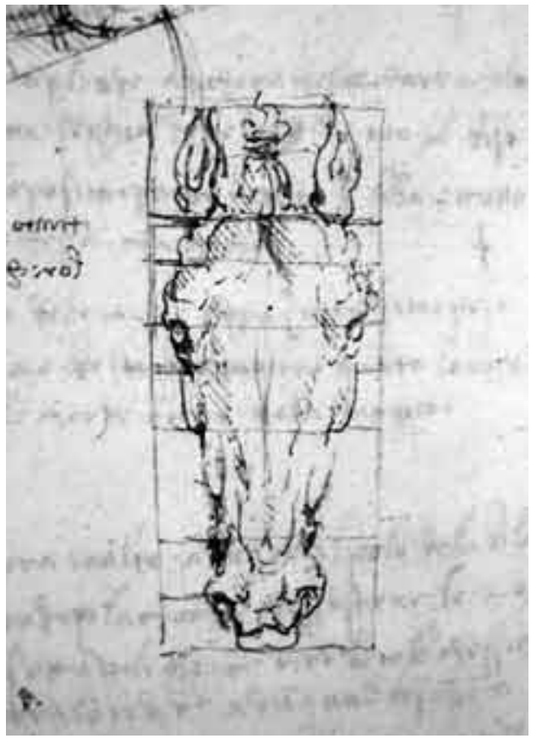
L. Harambourg – L'art est un métier qui suppose un savoir et un savoir-faire. Cette maîtrise, cette excellence, je ne sais pas si elle existe aujourd'hui, chez les artistes qui pratiquent plusieurs disciplines, de façon aussi affirmée que chez Degas, Hugo ou Berlioz. Il faut bien prendre en compte la question de la dégradation de la maîtrise artistique. L'individualité, puis la marginalisation et le mythe du génie, ont conduit à l'idée que n'importe qui pouvait faire n'importe quoi.

F.-B. Mâche – Le danger, c'est évidemment l'amateurisme généralisé.

P. Carron – Cette singulière conception de l'art commence en effet avec Duchamp. Une provocation provisoire en a fait un maître, et l'Ecole des Beaux-Arts est fondée aujourd'hui sur cette conception de l'art ! Sous prétexte d'avancer, tout se délite et cela a été récupéré par de faux intellectuels qui ont abandonné les valeurs humanistes.

Lors de la séance du 10 juin, étaient présents : Sylvie Patin (correspondante, conservateur général du Musée d'Orsay), Antoine Poncet (sculpteur), Gérard Lanvin (sculpteur), Robert Chauvin (correspondant, architecte), Claude Abeille (sculpteur), Lydia Harambourg (correspondante, historienne de l'art), Yves Boiret (architecte), François-Bernard Michel (membre libre), Patricia Mazoyer, François-Bernard Mâche (compositeur), Brigitte Terziev (sculpteur).

Leonard de Vinci, reproduction extraite des carnets conservés à la Bibliothèque de l'Institut de France : Etudes de proportions de la tête du cheval, *manuscrit A, vers 1490.* Photo CmPezon



F.-B. Michel – Les objets industriels promus au rang d'œuvre d'art auraient donc contribué à brouiller les pistes et à affaiblir l'idée de beauté ?

F.-B. Mâche – En fait, pour être tout à fait précis, cela n'a pas commencé avec Duchamp mais avec Rimbaud. C'est lui qui a donné le programme, dans la *Lettre du voyant* et dans *Une Saison en enfer*.

Y. Boiret – La recherche de la Beauté reste néanmoins une préoccupation actuelle pour de nombreux artistes. Le livre essentiel de François Cheng, *Cinq Méditations sur la beauté* montre de façon magistrale que la beauté est la vérité de la destinée humaine.

C. Abeille – Faillite ou non de l'esthétique traditionnelle, les deux valeurs de l'art restent la valeur d'usage et la valeur de contemplation : cette dernière est essentielle, elle est de tout temps et de tous les arts. Nous ne vénérons plus les dieux de la sculpture grecque ni ceux de l'Egypte mais nous aimons leur beauté.

P. Carron – Mais ces valeurs ne sont pas portées par l'art contemporain même si certains artistes aujourd'hui veulent encore aimer le musée. Cremonini, par exemple, affirme que les chefs-d'œuvre du Louvre, loin d'être des reliques, contiennent l'avenir. Affirmer le contraire, c'est passer dans le singulier sans corps, le tas de sable ! Comme le souligne Lydia Harambourg, nous vivons une situation sans précédent. Pour la première fois dans l'histoire de l'art, des artistes refusent la mémoire et la transmission. Et l'on entend dire que c'est formidable parce que cela ne ressemble à rien d'autre. Jugement que l'on aurait prononcé auparavant comme un blâme et non comme un éloge!
Il faut réaffirmer que l'œuvre est d'abord un héritage. Dans la cathédrale médiévale, tout est signifiant : le sculpteur sait qu'il faut incliner la tête du Christ vers le chœur et le peintre verrier peint un ciel afin de clore l'espace. Il ne nous montre pas le dehors mais la liturgie céleste. Le plafond de la cathédrale d'Albi est une enluminure, c'est Le Livre. Et la tête de l'ange de Reims est nécessaire à la cathédrale gothique… Aujourd'hui on pourrait presque dire que la sculpture disparaît parce que le monument n'existe plus : l'architecture n'est plus la mise en image d'une société.

L. Harambourg – Pourrions-nous d'ailleurs définir un style architectural pour notre époque ?

R. Chauvin – L'absence de composition peut-être. Il n'existe pas précisément une idée qui nous anime et qui rayonne dans l'ensemble des réalisations en architecture. Les plans de l'architecture reflétaient le monde.

F.-B. Mâche – Les nouveaux matériaux ont tout de même permis des formes remarquables comme les structures autoporteuses chères à Xenakis ! Et ces structures représentent aussi le monde !

P. Carron – Les projets transversaux étaient alimentés par le *sujet* de l'œuvre, ne l'oublions pas ! Pour certains créateurs aujourd'hui le matériau justifierait à lui seul l'œuvre… Mais ce n'est pas cela du tout ! On a voulu, par exemple, que Cézanne soit un créateur de formes, de volumes, qu'il ait abandonné la ligne et le clair-obscur. A sa mort, les Cubistes ou les Fauves se sont réclamés de lui. Eût-il reconnu cette paternité… ? On a oublié que Cézanne avait un maître… Pissarro a initié Cézanne à la peinture impressionniste de paysage sur le motif et lui a enseigné la nécessité de parvenir à une « exacte représentation de la nature ». On connaît la phrase de Cézanne, « faire du Poussin sur nature (…) quelque chose de solide comme l'art des musées ». Cézanne se rendait au Louvre pour dessiner d'après l'antique conformément à la tradition de l'enseignement du dessin… Il croyait en son art ! Héritier d'une longue tradition artistique il ne s'affirmait pas d'abord comme un novateur. Les nouveaux créateurs semblent vouloir absolument se définir comme des profanateurs…

> « Les projets transversaux étaient alimentés par le sujet de l'œuvre. »

F.-B. Michel – Cette remise en question du Beau que Kant définissait comme une catégorie esthétique nécessaire et ce refus de la transmission auraient donc conduit notre époque à une perte du sens de l'œuvre d'art, à une désacralisation, renforcée par la pratique de la transversalité ?

C. Abeille – Oui parce qu'il devient difficile de se repérer. Les catégories traditionnelles des Beaux-Arts sont discutées. Les arts plastiques enseignés à l'Université désignent aussi bien une exposition de sculptures qu'une performance ou une installation. Le dessin côtoie les images numériques ou les programmes multimédia. A l'unité des Beaux-Arts se ☛

☛ substitue donc une hétérogénéité et une hybridation des matériaux, des pratiques et des formes artistiques.

L. Harambourg – Les techniques se multiplient en effet et les études, telles qu'elles sont organisées à notre époque, ne permettent plus aux étudiants de se consacrer à la maîtrise de différentes disciplines. Une certaine conception de l'art, fondée sur l'héritage et sur la transmission du métier, est perdue.

P. Carron – Je suis parfaitement d'accord. Mais encore une fois le croisement des techniques artistiques n'est pas la cause de l'amateurisme. Il nous manque une liturgie. Dans un défilé de mode, par exemple, on retrouve un rituel qui remplace l'essentiel, ce qui a été très puissant, la célébration de la mort… De même, on remplace Mozart par la variété. Et la variété occupe nos oreilles, au point qu'il n'y a plus de place pour Mozart… Aujourd'hui ce qui est signifiant en art, c'est la valeur marchande. La magie a disparu.

F.-B. Michel – Cette perte de la transmission dans l'art contemporain souligne que l'homme n'est plus au centre de son monde. On perd de vue l'humain, les valeurs humanistes. Vous avez insisté sur la multiplication des techniques et sur la difficulté à maîtriser ces nouveaux outils. J'aimerais que nous développions ce point.

L.-R. Berge – Une des difficultés pour l'artiste d'aujourd'hui vient en effet de l'évolution des arts et des techniques qui ne lui permettent plus de maîtriser l'ensemble des disciplines, comme à la Renaissance.

M. Folliasson – Si le risque de faire n'importe quoi existe évidemment, il faut tout de même saluer les apports des nouveaux outils et des nouvelles techniques qui constituent une richesse. En architecture, elles jouent un rôle important. Certains ingénieurs parviennent à faire naître les formes pures dont les architectes ont rêvé ! Ainsi lorsque j'ai conçu le projet d'un building de 275 mètres de haut pour Buenos Aires, la forme des fenêtres me posait un problème que je ne parvenais pas à résoudre : mon frère ingénieur m'a alors fourni la solution technique.

L. Harambourg – Bien sûr. Cependant l'appropriation de ces nouveaux outils, qui génèrent des gestes et des modes de pensée nouveaux, en fait disparaître d'autres... L'ordinateur fait évoluer le rapport que l'artiste entretient avec la matière et avec la création. Grâce à l'utilisation des logiciels, les artistes se dotent d'un nouveau langage pour exploiter différemment leur art mais la sensualité de la feuille de papier s'efface, pour le dessinateur comme pour l'écrivain, devant l'impérative fascination de l'écran. Disparaît alors cette langue du corps conditionnée par le choix de la plume ou du crayon qu'évoque Roland Barthes.

A. Poncet – Nous pouvons en effet regretter la perte de certains gestes artistiques. L'artiste prépare la terre, il fabrique une armature. La terre sèche, les mains sont froides… Mais l'essentiel est l'acte de créer et je pense que les nouveaux outils dont nous disposons sont indispensables pour faire évoluer de façon positive nos pratiques artistiques. Si nous définissons la sculpture en évoquant le geste de Michel Ange taillant la pierre et si nous nous en tenons à cette définition, nous ne pouvons plus créer ! D'ailleurs Michel Ange ne travaillait pas seul. Il avait un collaborateur qui polissait…

> “Seuls comptent le sens et la force de l'œuvre d'art. Les artistes ont de toute façon toujours interrogé d'autres matériaux, d'autres techniques.”

Ne nous trompons pas de débat : les nouvelles techniques ne sont pas en cause. Elles ne sont que des moyens. L'artiste peut faire appel à de nouvelles techniques et créer une œuvre d'art. Inversement, les nouveaux outils ne lui garantissent pas le chef-d'œuvre ! Un nu est, ou n'est pas, une œuvre d'art, à la Renaissance comme à l'époque contemporaine.

F.-B. Mâche – Mais la séduction liée aux nouvelles technologies est aussi grande que le risque de vacuité qui l'accompagne ! Certes, le logiciel Armatic permet de fabriquer, par exemple, 500 000 tableaux abstraits. Mais qu'en fait-on ? Certes, tel autre logiciel offre la possibilité de créer des chorals ornés, à la manière de J.-S. Bach et ils sont parfaits. Mais qui se soucie de les jouer ?

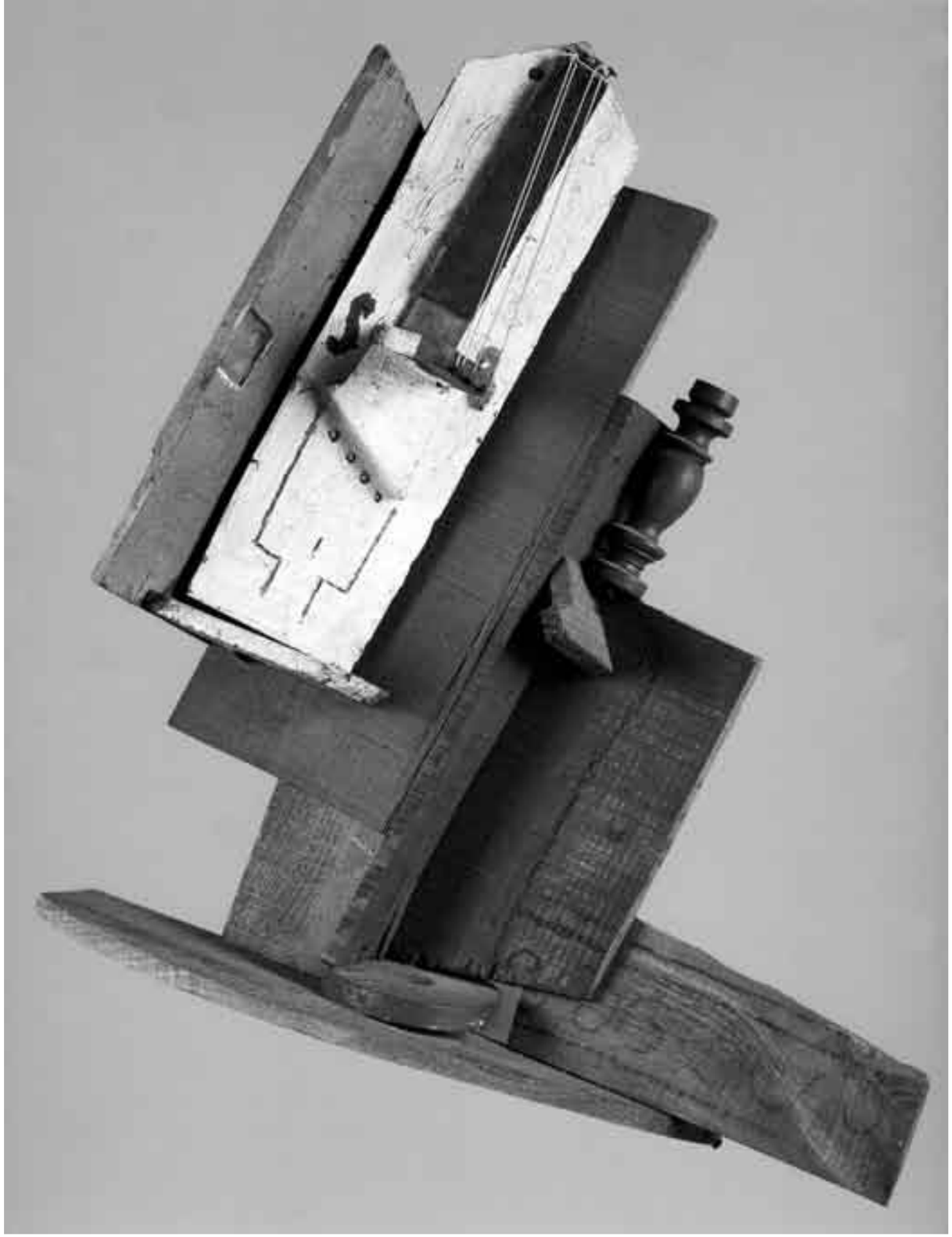
C. Abeille – Perfection technique vaine en art car, Jean Cortot me le faisait justement remarquer, la force des grandes œuvres naît parfois de leurs défauts. L'œuvre doit être dictée par une nécessité autre que celle de la perfection technique. L'artiste travaille dans le souci d'une verticalité, d'une transcendance… Dans l'acte de créer, comme le dit Delacroix, l'artiste doit être « hors de soi ».

P. Carron – « Médium » dit Matisse. L'artiste c'est l'alchimiste, celui qui sait écouter « ce que dit la bouche d'ombre ».

L. Harambourg – Notre débat souligne que seuls comptent le sens et la force de l'œuvre d'art. Les artistes ont toujours interrogé d'autres matériaux, d'autres techniques. L'esprit de la Renaissance et de l'humanisme perdure et traverse les siècles chez un artiste universel comme Goethe, par exemple, poète, physicien et philosophe. Dans sa *Théorie des couleurs*, il étudie le pouvoir et le rôle de la couleur sur la perception optique et sensitive. Son étude influence son écriture et sa vision de la nature avant d'inspirer Chevreul et les Impressionnistes. Nous pourrions citer bien d'autres exemples s'inscrivant dans cette continuité. Retenons encore la réflexion de Kupka sur la physique de la lumière et sur la répercussion psychologique des couleurs qui transforme sa palette. L'exaltation de la couleur pure jusqu'à la simultanéité nourrit ensuite le Futurisme et la modernité.

F.-B. Michel (s'adressant à **F.-B. Mâche**) – Vous êtes-vous intéressé aux nouvelles techniques sonores ? Quelle place faites-vous à la musique électroacoustique dans la transversalité ?

F.-B. Mâche. – J'ai parfois utilisé des sons qui n'entraient pas dans les catégories traditionnelles. Très tôt aussi, je suis revenu à l'orchestre pour maîtriser plus finement ce type de sons. L'électroacoustique a influencé certaines sonorités mai aussi l'organisation du temps : le montage et les manipulations d'objets sonores sont devenus courants, même dans l'écriture instrumentale. ☛



Pablo Picasso, Construction : violon, bouteille sur une table - *automne 1915.* Photo DR

En haut : construction du décor de Da Capo *(Avignon 1976)*
Ci-dessus : répétition de Temboctou *(Avignon 1982)*

Quand la musique est théâtrale

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

L'image de la construction du décor de *Da Capo* (Avignon 1976) signifie plus que l'installation du cadre du premier spectacle musical que j'ai composé. Le décor était sonore, et la conception des éléments, leur organisation dans l'espace, avaient un rapport si direct avec la musique que celle-ci, dans certaines scènes, n'a pu être écrite que sous forme d'un schéma de cheminement rigoureusement réglé de façon que les comédiens-interprètes produisent par leurs actions la polyphonie de bruits et de sons imaginée par le compositeur. Celui-ci, en amont, a participé à l'invention des toboggans sonores, des claviers géants (sur lesquels un danseur allait sauter de note en note), des moustaches métalliques résonnantes, des instruments portatifs etc.
Il devait être un peu luthier, un peu régisseur, un peu metteur en scène pour que chacun de ces collaborateurs spécialisés comprenne ses intentions et y ajoute son propre savoir. Dans l'opéra, il est plus rare que la conception de la musique soit aussi directement liée à celle de la scène : celle-ci ajoute plutôt des « effets » dont les exigences ont moins d'impact sur l'invention musicale elle-même.
Dans l'autre image, tirée d'une répétition de *Temboctou* (Avignon 1982) l'apport d'un marionnettiste et d'un luthier étaient nécessaires pour qu'une effigie du « héros » René Caillié franchisse une passerelle (à droite de l'image), et pour que résonne l'instrument central semblable à un puits ou à un œil. J'avais demandé à Hébrard de réaliser un instrument typiquement africain, le tambour d'eau, mais d'une dimension insolite, pour produire un son grave extrêmement puissant. Sans son expérience de luthier-inventeur je n'aurais pas obtenu ce son, et j'aurais dû concevoir une autre musique.
L'idée du théâtre musical est de faire monter la musique sur la scène, tandis que dans l'opéra, elle plane au-dessus. Depuis les années 80, le renouveau de popularité de l'opéra, parmi beaucoup d'autres retours, a amoindri l'importance de ces synthèses, et, sans abolir pour autant les traditionnels conflits d'intérêt entre le librettiste et le musicien, il a exacerbé les conflits entre les prétentions du metteur en scène et les idées du compositeur. Ligeti n'a pas réussi à imposer ses choix à Mesguich. En revanche personne n'a pu empêcher Messiaen de développer les siens. Les chorégraphes pour leur part s'affirment plus souvent aujourd'hui contre, – ou sans -, la musique qu'en plein accord avec elle. L'art total, le multimedia, la transversalité, sont encore de puissantes utopies, et si leur dynamisme engendre quelques réussites, ils génèrent surtout beaucoup de frustrations et de déceptions. Notre culture individualiste reste impuissante à assouvir sa nostalgie de la forme primitive du spectacle total, totalement liée à des collectivités soudées.

F.-B. Michel – Vous pensez à Jean-Louis Florentz qui utilisait d'autres musiques comme celle d'Afrique occidentale?

F.-B. Mâche – Oui, de cette manière il enrichissait le langage musical. Nous revenons toujours au sens de l'œuvre. Il existe un problème de définition dès lors que l'espace est vide et propose une musique de silence comme dans la *Partition 4 33* de John Cage. Certaines utopies ont été prises au sérieux alors qu'il s'agissait simplement d'expérimentations. Les monochromes, les espaces immatériels d'Yves Klein ressortissent davantage à la mise en scène qu'aux arts plastiques et le regard est surtout orienté par le commentaire. Il faut se rappeler la formule de Picasso : « le discours c'est bien, mais voyons les toiles ».

F.-B. Michel – Cependant, comme plusieurs d'entre vous l'ont souligné, au service d'une œuvre forte, l'informatique peut être un bon outil.

G. de Rougemont – En effet, la maîtrise de l'outil informatique donne des résultats nouveaux et extraordinaires ! Avec le logiciel de retouche et de dessin Photoshop, quel est l'avenir de la photographie ? Sans compter que cet outil sert également à la création d'images *ex-nihilo.* Nous devons nous intéresser à la fluidité des pratiques offertes par ces nouvelles technologies ! Si ces nouveaux moyens d'expression inspirent les nouvelles générations de plasticiens, cela ne les conduit pas forcément à élaborer des œuvres inconsistantes ! Dans l'œuvre de Barceló, les pratiques du peintre et du sculpteur sont en adéquation parfaite. Nous devons être attentifs à ces nouvelles formes de création. La mission de l'Académie est de se situer au-delà des crispations corporatistes et de se montrer vigilante dans l'attribution de prix ou de bourses.

M. Folliasson – Il existe indéniablement un engouement, une passion des jeunes artistes pour les nouveaux outils offerts par la technologie. Le risque de cette fluidité malgré tout, et mes confrères ont raison, c'est la vacuité ! En tant que Président du jury du Grand Prix d'Architecture, je cherche avant tout à détecter un projet présentant une forme, une couleur, un volume en adéquation avec le programme architectural demandé. Je souhaiterais d'ailleurs que les jeunes artistes puissent expliquer leur projet devant le jury. La qualité du dessin ne suffit pas pour juger de la valeur de l'œuvre architecturale.

F.-B. Michel (s'adressant à **C-J Darmon**) – Dans votre art de graveur, quel regard portez-vous sur les nouvelles technologies?

C.-J. Darmon – Peut-on dire qu'il existe un art total ? La créativité est quelque chose de personnel, une création qui naît de la main. Dans l'état actuel de mes connaissances, je ne comprends pas, par exemple, l'expression estampe numérique. L'estampe suppose en effet une texture et une sensibilité qui ne s'accordent pas avec cette nouvelle technique…

L.-R. Berge – Pourtant les procédés distincts qui permettent de dessiner en creusant ou en incisant montrent que, dès l'origine, la gravure était un art transversal : Dürer était peintre et graveur. Puis les artistes se sont spécialisés, et la gravure est devenue l'une des disciplines des Beaux-Arts. J'observe aujourd'hui que l'avènement des techniques informatiques fait retrouver à la gravure cette transversalité. ☛

L. Harambourg – Rappelons par ailleurs que la gravure a permis, dès le XVIe siècle, et bien avant la photographie, de faire circuler les œuvres d'art et de les révéler au public. Cet art particulier est à la fois l'expression autonome d'un artiste qui a choisi le langage du bois ou de la plaque de métal et une technique de diffusion. En raison de ces allers-retours, la gravure est en effet un exemple remarquable de transversalité.

F.-B. Michel – Pour reprendre l'expression de Claude-Jean Darmon, existe-t-il un « art total», un art qui confonde les différents outils pour créer du nouveau?

F.-B. Mâche – L'art total est-il compatible avec un art personnel ? Wagner a eu ce rêve… Mais à la Renaissance, comme nous l'avons souligné, les compétences se pratiquaient de façon parallèle, sans se mélanger.

L. Harambourg – Peut-être pourrait-on évoquer les recherches de l'artiste belge Vantongerloo, cosignataire du groupe De Stijl. Peintre, sculpteur et architecte à la fois, son intérêt pour les mathématiques a débouché sur des projets de macrostructures urbaines, de maquettes utopiques où une même volumétrie régit architecture, peintures, sculptures et objets. Ses recherches sur le spectre de la couleur à la suite de Newton ont favorisé l'interaction entre les différentes disciplines. Vantongerloo attendait par exemple des équations un jeu de lignes et de formes et il a cherché à soumettre la composition du tableau à des mécanismes algébristes et colorés en faisant correspondre à chaque numéro une couleur répartie en 12 tons. Peut-on parler d'art total dans ce cas ? C'était son aspiration. Son œuvre est la quête d'un langage universel, recherche utopique sans doute, comme celle des architectes de la fin du XVIIIe siècle, Ledoux, Boullée chez lesquels le social interfère avec la création artistique.

F.-B. Mâche – Vera Molnar crée une œuvre de dessin par ordinateur en travaillant sur les variations infinies offertes par le lien entre plusieurs paramètres très simples : entrecroisement de lignes ou de surfaces, variations de couleur, déplacement progressif d'une ligne à l'intérieur d'un ensemble… S'agit-il de fusion des pratiques, d'art total ?

C. Abeille – Je dirais plutôt qu'elle explore les multiples possibilités du numérique.
Il ne faut pas mélanger les approches. Le mélange des pratiques est enrichissant lorsque Braque, par exemple, s'empare de papier et de faux-bois pour enfermer ces matériaux dans sa peinture, créant ainsi une métaphore plus forte que s'il peignait en imitant le faux-bois. Dans ce débat sur la transversalité, pour être précis, nous cherchons à savoir si l'artiste emprunte des techniques aux métiers extérieurs ou si, au contraire, il s'agit d'un déploiement de techniques inhérentes à sa création.

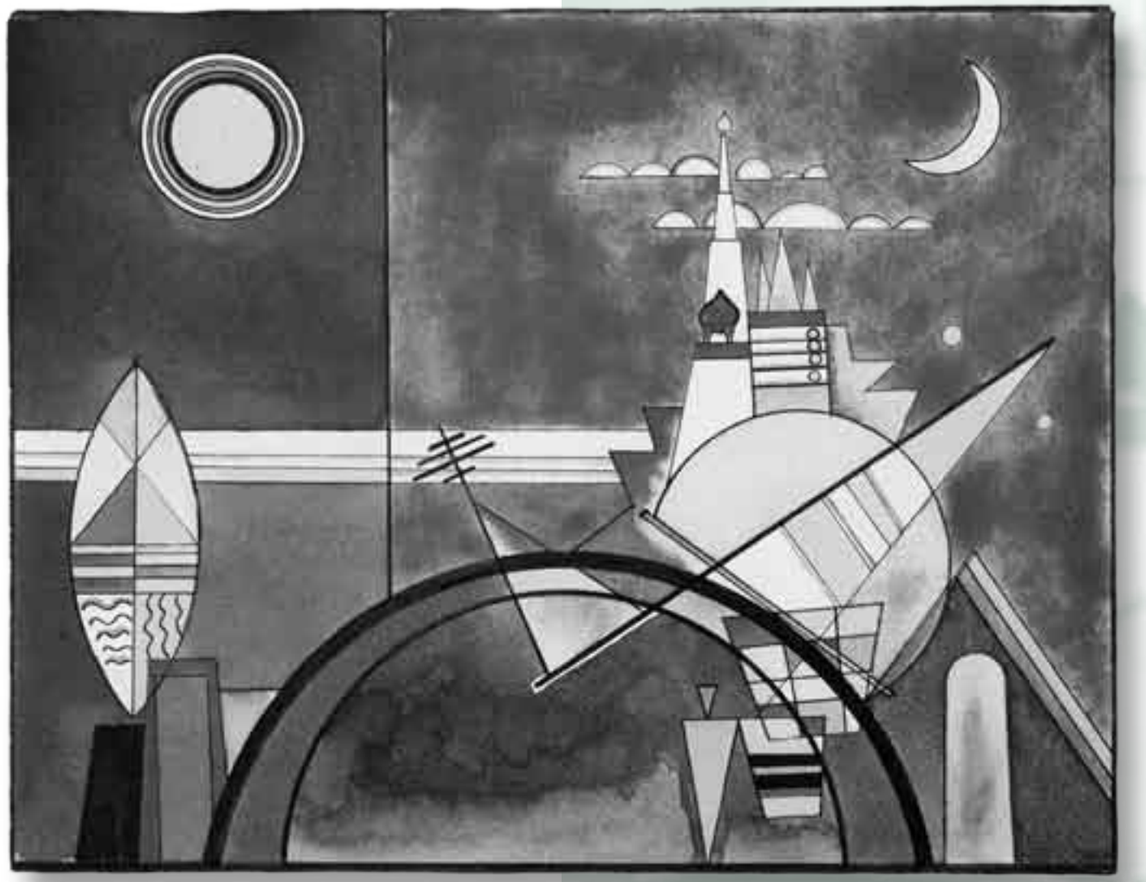
F.-B. Michel – Pourrions-nous dire que la transversalité est source de création si, comme à la Renaissance, elle inclut une collaboration entre tous les arts plutôt qu'une appropriation approximative des différentes techniques par un seul artiste ?

P. Carron – Oui et pour être clair, nous pouvons définir la transversalité en disant ce qu'elle n'est pas. S'il n'existe pas de maîtrise disciplinaire, il ne peut y avoir croisement entre les disciplines.

A. Poncet – L'œuvre créée doit être enrichie par le croisement des disciplines qui augmentent alors son rayonnement. Les autres arts doivent « entourer » l'art spécifique de l'artiste. La transversalité ne peut exister que dans l'amour de l'art et de celui des autres arts…

L.-R. Berge – … et créer émane forcément d'un acte premier de l'artiste qui peut être suivi par la nécessité de conforter l'œuvre en faisant intervenir différentes techniques.

Wassily Kandinsky, projet de scène pour Tableaux d'une exposition *de Moussorgsky, 1928, La Porte de Kiev.*



> « L'art total est-il compatible avec un art personnel ? »

A. Poncet – Exactement. Un art est enrichi par d'autres arts. C'est ainsi qu'il faut comprendre le mot transversalité.

M. Folliasson – Un exemple célèbre de cette communication horizontale entre les arts nous est donné par Xenakis. Sa formation double de musicien et d'architecte lui a permis d'élaborer les plans du pavillon Philips et de construire une forme mathématique dans l'espace. Ajoutons que pour que cette horizontalité soit réussie, la maîtrise des différents arts ne suffit pas, il faut aussi une maîtrise des formes, un style.

L. Harambourg – Nous serions donc d'accord pour définir la transversalité comme un échange fécond entre des savoirs, des compétences et un savoir-faire ?

M. Folliasson – Oui, à cette réserve près que certaines créations appartiennent nécessairement à plusieurs arts. Un escalier est un élément d'architecture mais c'est aussi une sculpture. Je me souviens d'un escalier construit pour la Fédération du Bâtiment rue La Pérouse dont j'étais fier. Le bâtiment est détruit mais l'escalier a été récupéré. C'est un escalier à limon central de sections rectangulaires. S'y accrochent des marches en acier de forme trapézoïdale dont la base est triangulaire. La main courante, une barre d'acier épaisse dessine une ligne, comme un coup de fouet dans l'espace.
Mais la plupart du temps, bien sûr, l'œuvre s'enrichit de l'échange entre les disciplines. A la Renaissance, ces conditions sont facilement réunies car ce sont des équipes qui travaillent.

P. Carron – Giotto a participé au premier niveau de la construction du Campanile de Florence et la maîtrise de la perspective de Piero della Francesca est également bien connue. Peintre mais aussi mathématicien et excellent géomètre, il avait une bonne connaissance d'Euclide comme le montre un de ses traités, conservé au Vatican. Son travail sur la perspective a ensuite été repris par Léonard. Il suffit de penser aux fresques d'Arezzo.

> « Les autres arts doivent « entourer » l'art spécifique de l'artiste. »

L. Harambourg – La Renaissance me semble en effet la période la plus intéressante pour notre sujet. L'artiste humaniste est curieux de l'Antiquité mais aussi des nouveaux savoirs scientifiques et artistiques. Il se veut universel, à l'image de Michel Ange ou de Léonard de Vinci. L'artiste de la Renaissance s'affirme comme un inventeur disposant d'un faisceau de disciplines et de techniques pour appréhender l'univers.

P. Carron – Ce travail collectif des ateliers existait d'ailleurs avant la Renaissance. A Delphes par exemple, sous la frise en bas relief, le synopsis de l'œuvre est dessiné à l'ocre rouge. On distingue encore sur les plaques de marbre les trous qui ont permis de fixer la sculpture. C'est toute une équipe qui a produit cette partition monumentale.

L. Harambourg – En fait la rupture s'opère au XVIIe siècle. La loi fixe la langue française et Richelieu crée l'Académie française. Puis Colbert fonde avec Le Brun l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Viennent enfin les Académies de Musique, d'Architecture. Les disciplines sont cloisonnées et hiérarchisées en arts majeurs et arts mineurs. Cette hégémonie des Académies, qui sanctionnent et isolent l'artiste dans sa spécificité, a eu paradoxalement pour effet d'appauvrir la création artistique.

F.-B. Mâche – Et j'ajoute que cette hiérarchie n'a pas disparu ! Elle s'est simplement modifiée. L'écrivain, le romancier surtout, occupent toujours la première place puis viennent le chanteur, le cinéaste, et le « plasticien ». Ensuite on peut citer la danse, mais pas le théâtre, puis la musique. La poésie arrive bonne dernière de ce classement... Quant à l'architecte, il est souvent devenu plasticien, et crée de grandes sculptures habitables.

A. Poncet – Pourtant, malgré ce cloisonnement dont vous évoquez l'origine historique, cette collaboration des disciplines existe encore et il faut la favoriser. Le jeune sculpteur qui a restauré l'une de mes oeuvres en Suisse a évidemment été en contact avec moi pour cette restauration. Mais c'est lui qui a retravaillé cette sculpture, si bien qu'on ne sait plus, de ma main ou de la sienne, qui l'a faite.

F.-B. Mâche – C'est vrai. Michel Butor a choisi d'expérimenter de nouvelles formes romanesques et a collaboré avec de nombreux artistes contemporains, en particulier des peintres. Son œuvre, au-delà d'une approche plus traditionnellement romanesque, est précisément représentative de cette transversalité que nous évoquons.

P. Carron – Mais le travail collectif, cette capacité à inventer un parcours où de multiples mains donnent forme à une oeuvre d'une unité parfaite, n'existe plus. ☛

Le chantier est une expérience intense de création collective. Permettez-moi de rapporter à ce sujet une anecdote amusante. Lors de la restauration de la cathédrale d'Albi, j'ai été amené à faire déposer le buffet d'orgue. Derrière celui-ci, sur le mur de huit mètres d'épaisseur, j'ai découvert un élément peint, de un mètre sur un mètre cinquante, comportant un texte en latin qui signifiait en substance : « Ouf ! C'est terminé ! ».

Y. Boiret – Parce que dans ce travail collectif, l'intervention du commanditaire est essentielle.

P. Carron – C'est Isabelle d'Este en effet, qui a inspiré la création de la petite toile de Mantegna, *Minerve chassant les Vices du jardin de la Vertu*. En commandant cette œuvre pour son petit cabinet privé du palais de Mantoue, la marquise a su persuader l'artiste de transposer le thème mythologique pour elle.

C. Abeille – La commande à Enguerrand Quarton du retable du *Couronnement de la Vierge* de Villeneuve-les-Avignon confirme ce que vous dites. Des éléments matériels très précis figurent dans ce « prix-fait » qui rappellent l'importance du commanditaire : délai d'exécution, fixé à 17 mois, afin que le retable puisse être mis en place pour la saint Michel ; c'est à dire vers le 29 septembre 1454 ; prix : 17 florins d'Avignon ! Le texte détaille de manière extrêmement précise un programme iconographique scrupuleusement respecté par l'artiste, une sorte de théologie peinte. Et c'est un chef-d'œuvre !. Le peintre sait ce qu'il doit faire, au détail près. Il n'empêche : c'est lui qui est choisi pour exécuter et c'est lui qui crée. Il est libre, en fin de compte.

R. Chauvin – La commande continue à notre époque de favoriser le travail en atelier lorsque celui-ci est dirigé par un architecte dont le souci est d'enrichir l'unité de l'œuvre à l'inverse de certains édifices commandés à des équipes d'architectes différentes. Pour être harmonieuse, la composition doit être orchestrée.

Y. Boiret – J'ai choisi la conservation précisément parce que j'y trouvais cette cohérence et des équipes avec lesquelles travailler. Responsable de la restauration et de la conservation de la cathédrale de Reims pendant dix ans, j'ai travaillé avec le maître d'œuvre qui était chargé d'étudier l'emplacement des statues… C'est cette recherche technique qui m'intéressait.

> « Cette collaboration des disciplines existe encore… tout dépend de la précision et de la cohérence de la commande. »

M. Folliasson – Cette anecdote révèle avec justesse la vérité du chantier. Mais il n'est pas toujours facile de fédérer les différentes disciplines autour d'un projet. Pour prendre l'exemple de l'architecture, il faut distinguer deux conceptions de cette discipline. L'architecture dite moderne, comme celle de Moore, met en œuvre un programme dans lequel s'inscrit une sculpture, tandis qu'à l'époque contemporaine, l'architecture se réclame de la sculpture et se substitue à elle. Gehry, par exemple, a créé à Bilbao un bâtiment qui *est* la sculpture. Je ne suis pas d'accord avec cette conception de l'architecture. Pour moi, la fondation Guggenheim est d'abord un musée et le bâtiment devrait être un contenant destiné à mettre en valeur les œuvres. Or, je suis allé quatre fois à Bilbao, par beau temps, par temps gris : les formes organiques et le jeu des matières et des lumières de l'œuvre de Gehry sont très visibles et parfaitement mis en valeur : le visiteur entre en effet dans des zones d'exposition où ces jeux de lumière varient constamment. Mais le résultat est que l'œil est contraint d'accommoder tous les trente mètres… et l'on ne voit plus les œuvres ! Bilbao est un mauvais musée parce qu'il n'a pas été conçu comme un

De gauche à doite :

Le Cnit Paris - La Défense, 1958, Robert Camelot, Jean de Mailly et Bernard Zehrfuss, architectes.

Le musée Guggenheim de Bilbao, 1997, Frank Gehry, architecte.

Centre Le Corbusier, musée Heidi Weber à Zurich, 1964-1967.

Photos DR.

musée. Le bâtiment ne sait pas se faire oublier. L'échec de cette architecture vient de l'absence de transversalité dans le projet ! L'architecte ne travaille pas avec des sculpteurs puisqu'il se dit sculpteur lui-même.

A. Poncet – Je confirme ce que vous dites. Certains architectes se considèrent eux-mêmes comme sculpteurs et il m'a été parfois été difficile de collaborer sur certains programmes…

C. Abeille – L'essentiel, dans un projet transversal est de garder le langage spécifique de l'œuvre. Dans un opéra, ce qui demeure essentiel, au-delà de la forme opéra, c'est la musique. Il existe un langage spécifique de la musique comme il existe un langage spécifique de la sculpture. La sculpture, la gravure, la peinture, l'architecture, existent en elles-mêmes et pour elles-mêmes.

F.-B. Mâche – Certains musiciens sont d'ailleurs centrés sur un projet non transversal. Tous les arts sont autonomes mais il est presque impossible d'en définir la spécificité car à l'origine ces arts sont confondus et leur séparation est postérieure à l'activité symbolique. Je fais actuellement une recherche sur les universaux de la musique. Un ethnologue, parmi les auteurs que j'ai étudiés, souligne que l'on trouvera toujours quelque part quelqu'un qui dit qu'il fait de la musique alors que cela ne correspond pas à ce que nous entendons par musique… Les archétypes sont tellement profonds que tout en se manifestant de différentes façons, gestes, mots, sons, costumes…, ils correspondent à des pulsions universelles. Dans mon travail sur le langage musical, j'ai cerné une partie de ces archétypes, liés à la répétition et donc, immédiatement après, à la variation.

F.-B. Michel – Mais dans les opéras représentés aujourd'hui, la place essentielle est-elle toujours donnée à la musique ?

F.-B. Mâche – Ce n'est pas si clair. Par exemple, dans un des derniers numéros de *L'Avant-scène* intitulé *Opéra et mise en scène*, le chant et l'orchestre sont écartés. On assiste aujourd'hui à la prise de pouvoir d'artistes qui ont longtemps eu le sentiment d'être des régisseurs. Le débat est très vif. Mais je vous rejoins sur ce point, dans un opéra, seule la musique demeure. La transversalité n'est jamais une synthèse équilibrée de différents métiers, et dans l'opéra cela est difficile à assumer. Le musicien pense que son œuvre est essentielle et le librettiste, lorsqu'il possède un talent littéraire, pense la même chose ! J'ai ainsi le souvenir d'un auteur qui tenait absolument à son monologue de douze minutes. Or ce monologue cassait le rythme de la musique que j'avais composée… Et je ne parle pas des conflits entre compositeur et metteur en scène, entre Ligeti et Mesguich pour *Le Grand Macabre* par exemple… En fait, rédiger son propre livret permet au musicien de créer une unité entre l'architecture musicale et celle du texte. Mais les expériences où le compositeur fait tout ne sont pas toujours concluantes… Je pense par exemple au *Saint François d'Assise* de Messiaen.
Les mêmes problèmes se posent au cinéma. Le compositeur n'a aucun contrôle sur l'image. Lorsque j'ai composé la musique du film d'Alain Cuny, *L'Annonce faite à Marie*, le metteur en scène ne voulait aucune musique sur les paroles de Claudel. La transversalité dans les œuvres collectives consiste souvent à dominer des conflits !

> « Retenir l'expression spécifique d'un art est extrêmement difficile aujourd'hui dans un projet collectif, et la transversalité consiste souvent à dominer des conflits ! »

L. Harambourg – Comme vous le soulignez, retenir l'expression spécifique d'un art est extrêmement difficile aujourd'hui. La mise en scène d'œuvres lyriques requiert des corporations précises dans des disciplines complémentaires : chanteur, costumier, éclairagiste, décorateur, metteur en scène et surtout chef d'orchestre. Or, depuis quelques années, le metteur en scène fait fi de cette complémentarité pour prendre le pouvoir et soumettre nombre d'ouvrages à sa seule lecture. Cette usurpation a lieu au détriment de la musique qui n'est plus que le faire valoir d'une démonstration d'ego. Priorité est donnée à la vue et à la pensée interprétative. Le metteur en scène doit au contraire être au service de l'œuvre dont il doit mettre en espace le sujet et diriger les chanteurs afin de donner corps à un univers sonore particulier. C'est pourquoi celui qui prétend maîtriser l'ensemble des techniques, sans respecter la spécificité de chaque langage, dessert l'œuvre lyrique. L'expression éminemment originale de l'opéra, inscrite dans une tradition sollicitant et exigeant la pluralité de disciplines spécifiques au service du compositeur et de sa musique, est trahie par le scénographe, qui exerce alors une transversalité inversée.

C. Abeille – Dans ce débat sur la transversalité, nous revenons donc constamment à la nécessité d'un classement et d'une hiérarchie. Dans l'opéra, l'ensemble des autres métiers doit servir la musique.

F.-B. Mâche – La transversalité suppose en effet une unité supérieure à la diversité des techniques employées, mais aussi une hiérarchie des composantes permettant le choix d'un maître d'œuvre.

L. Harambourg – Ainsi Giacometti peint parfois mais il se définit comme sculpteur, disant volontiers que rien ne lui est jamais apparu sous la forme de tableau, rarement ☛

BIBLIOGRAPHIE SELECTIVE

Ouvrages généraux

Adorno T.W., Théorie esthétique, *Kliencksieck, 1996*

Ardenne P., Goumarre L., Beausse P., L'Art comme expérience, *Dis voir, 1999*

Belting Hans, L'Histoire de l'art est-elle finie ? *Folio essais, 1989*

Clair Jean, Considérations sur l'état des Beaux-Arts, Critique de la modernité, *Gallimard, 1983*

Dagen Philippe, La Haine de l'art, *Grasset, 1997*

Jimenez Marc, La querelle de l'art contemporain, *Folio essais, 2006*

Jimenez Marc, Qu'est-ce que l'esthétique ? *Folio essais, 1997*

Lyotard J.-F., La Condition post-moderne, *Minuit, 1979*

Florence de Méredieu, Arts et nouvelles technologies, *Larousse, 2003*

Florence de Méredieu, Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne, *Bordas, 1994*

Pouivert Roger, L'Œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation. Un essai d'ontologie de l'art de masse, *La lettre volée, 2003*

Sourgins Christine, Les Mirages de l'art contemporain, *La Table ronde, 2005,*

Steiner Georges, Réelles présences, *Folio essais, N°255, 1991*

Articles

www.almanart.com/vers-la-transversalite.html - 61k, 2008

Magazine littéraire, *« Philosophie et art : la fin de l'esthétique ? », N° 414, novembre 2002*

Le Monde, *Dagen P., « Arts : dernières nouvelles du front. Face à ses détracteurs, l'art contemporain doit reconnaître sa diversité et sa fragilité », 29 avril 1994*

« L'art contemporain en question », Jeu de Paume, 1994

Esprit, *N° 173, juillet-août 1991, N° 179, février 1992, août-septembre 1999*

Télérama, *Hors-série, « Art contemporain ; le grand bazar », octobre 1992*

Art Press, *Hors-série, « Ce n'est qu'un début, l'art continue », N°13, 1992*

Ci-contre : sculpture de Giacometti devant le Museum of Morden Art, New-York. Photo Loona.

A droite : séance de travail à l'Académie. Photo CmPezon.

☛ même sous la forme de dessin : « Je ne dessine pas l'œil, je sculpte le regard ». Dans la première biennale de sculpture que je viens d'organiser à Yerres, mon propos était de montrer que la sculpture, comme langage spécifique, était vivante, de rappeler que le métier et sa transmission, par l'atelier et par les maîtres, inscrivent la sculpture dans une longue et riche tradition, remontant aux tailleurs de pierre, à ceux qui modèlent, qui fondent, depuis les Egyptiens, en passant par les sculpteurs des cathédrales.

A. Poncet – Le sculpteur est seul avec la matière qu'il travaille. Il entretient un dialogue amoureux avec elle.

G. de Rougemont. – Mais la sculpture de peintre a enrichi la sculpture et je regrette que l'histoire de cet art retracée dans cette première biennale n'y fasse pas référence. La filiation établie évoque Couturier mais elle oublie Picasso. Réaffirmons que les pratiques croisées ne signifient pas nécessairement un appauvrissement… La pluridisciplinarité ne date pas d'aujourd'hui comme nous l'avons vu, et ne menace pas la pratique d'un moyen d'expression unique. Selon moi, elle n'est ni supérieure ni inférieure à une pratique artistique cloisonnée. Simplement, elle permet au plasticien de renouveler ses moyens d'expression, de donner plus d'ampleur à son projet. Dès lors qu'elle est ressentie par l'artiste comme une nécessité, dès lors qu'elle s'impose avec sincérité à son esthétique, nous ne pouvons considérer cette pratique ni comme une démarche opportuniste, ni comme une recherche désespérée d'originalité.
Je pratique la transversalité des moyens d'expression depuis quarante ans. Mon travail de peintre est lié de façon nécessaire au monde, à l'espace public, à l'univers urbain. Il est en relation avec la vie et la société, et ce lien porte et justifie mon projet esthétique. Ce travail n'est donc pas exactement celui du peintre mais plutôt celui du plasticien dans la ville, ce qui m'a conduit à la création d'une oeuvre en trois dimensions où l'on passe du plan au volume. Aujourd'hui, l'apport des nouvelles technologies offre aux jeunes générations des possibilités infinies. Je ne connais pas ces nouvelles technologies, ce qui constitue pour moi un obstacle pour regarder et comprendre la création des jeunes artistes. Je peux dire simplement que la transversalité des moyens d'expression est intéressante dès lors qu'elle s'inscrit dans un projet. Autrement dit, il ne faut pas qu'il y ait « trucage ». Etre attiré par ces nouvelles technologies ne peut être une fin en soi… Mais ce n'est pas la pratique de la transversalité qui est en cause.

C. Abeille – Pour aller dans votre sens, on peut dire en effet que la sculpture du peintre Matisse a eu une influence enrichissante sur Couturier. Cependant la transversalité que nous évoquons dans notre débat va au-delà de ces recherches : lorsque j'entreprends de peindre une sculpture, je me pose évidemment la question de la sculpture peinte, qui a toujours existé. Je ne suis pas sûr cependant que cette démarche puisse être considérée comme une démarche transversale.
En fait, la transposition d'un code à un autre fait partie intégrante de toute création artistique. Dans son récent essai sur le portrait iconique *Décrire et peindre*, Gilbert Dagron montre que l'icône a désormais deux fonctions, celle du souvenir et celle de la relique. Mais il reste à inventer cet art du portrait en tenant compte des contraintes théologiques et politiques. Gilbert Dagron montre que les portraitistes, loin de créer *ex-nihilo*, s'appuient sur une longue tradition judiciaire et littéraire grecque et romaine : *l'ekphrasis* d'une part, dont le but était de peindre avec les mots, de raconter l'image par le biais de l'hypotypose par exemple, et *l'eikonismos* d'autre part, qui permet de décrire un individu à travers une typologie de signes caractéristiques limités, grâce en particulier à l'emploi d'adjectifs qualificatifs appropriés. Ces « portraits en mots » ont ainsi permis de fixer très précocement à Byzance une norme figurative pour la reconnaissance d'un assez grand nombre de saints et ce sont bien des formes littéraires qui nourrissent les types adoptés par l'iconographie : le peintre ne reproduit pas le Christ mais l'idée du Christ, conformément à la tradition néo-platonicienne. Il désigne celui qu'il figure mais il ne l'imite pas… « L'icône est une porte. » Ainsi peut-on la vénérer sans encourir l'accusation d'idolâtrie.

L. Harambourg – Le cinéma est sans doute l'expression mixte par excellence, celle où la transversalité est la plus perceptible, car il fait appel à des disciplines bien précises pour une expression fondamentalement novatrice et originale. Il requiert des compétences artistiques qui associent des expressions aussi diverses que le sont le texte, l'image, la musique, le décor recréé ou naturel. Métiers, disciplines qui se fédèrent, s'affrontent, se fondent, en fonction d'adaptations ou d'exigences au service d'une œuvre unique.

F.-B. Mâche – Je pense que nous pourrions, au terme de ce débat, proposer deux pôles pour définir la transversalité : le métissage, qui suppose d'unir les disciplines de façon à définir un art nouveau (mais je n'y crois guère, sauf peut-être dans le cas du cinéma), et, plus probante sans doute, la métaphore, qui traite un ensemble de données comme si c'en était un autre.
L'artiste rapproche ainsi deux arts, par exemple un art de l'espace comme l'architecture, et un art du temps comme la musique, en nourrissant une discipline grâce aux propriétés de l'autre. On peut aussi penser à des tentatives comme celle de Rimbaud, qui pratique une transversalité métaphorique dans *Voyelles* en fixant les perceptions chromatiques des cinq voyelles de l'alphabet français. Mais dans son cas, on peut se demander si ce n'est pas l'impossibilité d'un métissage entre le son et la couleur qui ramène inévitablement le poète à la démarche métaphorique, comme fondement essentiel de la poésie. Si c'est bien le son, et non la forme graphique des voyelles qui est en cause dans le fameux sonnet de Rimbaud, l'utopie d'une audition colorée n'est pas plus partageable que celle développée par Messiaen durant toute sa carrière.

Propos recueillis par Patricia Mazoyer

“Au terme de ce débat, nous pourrions proposer deux pôles pour définir la transversalité : le métissage, qui suppose d'unir les disciplines de façon à définir un art nouveau (mais je n'y crois guère, sauf peut-être dans le cas du cinéma), et, plus probante sans doute, la métaphore, qui traite un ensemble de données comme si c'en était un autre.”

Ci-contre : Georges de la Tour, La Diseuse de bonne aventure, *1635, Metropolitan Museum of Art (New York).*

En bas : sur le tournage de Deux frères, *2004.*

Photos DR.

Le cinéaste est à la croisée des arts

Par* Jean-Jacques Annaud, *membre de la section des Créations artistiques dans le Cinéma et l'Audiovisuel

Le cinéma est, comparé aux six qui l'ont précédé, un art nouveau. Depuis ses origines récentes, il a puisé dans tous les autres. Né de la volonté de photographier le mouvement, le cinéma a trouvé son premier public dans les fêtes foraines où se projetaient les premiers « rouleaux » de son histoire. L'influence de ses origines foraines s'est perpétuée à travers les clowns du cinéma burlesque, et jusqu'aux arts de la cascade équestre ou automobile. Méliès, le premier « metteur en scène créateur » de l'histoire du cinéma, était illusionniste de profession. Certains cinéastes puisent leur inspiration dans la littérature, d'autres dans les différentes composantes du spectacle vivant, le mime, la danse, les arts du cirque. J'aime fusionner, alterner, passer du *Nom de la Rose* à *L'Ours.*

Nous sommes avant tout les héritiers du théâtre et de la photographie. Pathé, qui a longtemps été la première firme de cinéma au monde, a établi sa suprématie en fixant sur pellicule les pièces du répertoire. On enregistre le spectacle à l'intérieur du cadre de scène, comme un tableau vu depuis le siège du spectateur le mieux placé au centre de l'orchestre. La caméra à manivelle ne peut pas être très mobile : on filme le motif comme le peintre assis derrière son chevalet. Le cinéma est encore muet : on remplace provisoirement l'art de la déclamation par celui de la pantomime. Le sens des mots est confié à la situation représentée, à l'expressivité des acteurs. La pellicule étant très peu sensible et ne sachant rendre avec précision les traits du visage, on fait appel aux maquillages outranciers du cirque, des arts théâtraux de l'Extrême-Orient, des marionnettes ou des traditions nées sur les tréteaux de foire. Très vite néanmoins, dès les années vingt, les cinéastes sentent qu'une part du sens et une grande part de l'émotion vient de la force de l'image, du cadre, de l'angle, du décor, de la lumière. C'est la révolution expressionniste, qui là encore, s'appuie sur le travail des peintres, comme Munch, Nolde et leur précurseur Goya.

En dehors de sa branche documentaire, héritière de la tradition instaurée par les témoignages animés enregistrés par les équipes de Louis Lumière, la branche fictionelle a immédiatement choisi de raconter des histoires. Le rapprochement avec la littérature romanesque, le pillage de l'immense trésor accumulé depuis des siècles, a été immédiat. Aujourd'hui les réserves ayant été épuisées, les romanciers deviennent scénaristes, les scénaristes deviennent cinéastes, les cinéastes écrivent des romans qui deviennent des films. L'union du cinéma et de la littérature est incontournable, consanguine, incestueuse. Chaque cinéaste vit avant de tourner en « couple intellectuel » avec un créateur de l'écrit, qui d'ailleurs peut être l'autre moitié de lui-même. Un film, c'est d'abord écrire pour décrire. Décrire les images potentielles, les situations, les attitudes, les images, les sons, écrire les répliques qui seront échangées par les acteurs. Cependant, tandis qu'un écrivain laisse au lecteur le soin de fabriquer ses images, le cinéaste, comme le peintre, doit parler aux yeux pour émouvoir le cœur. Tandis que nous adaptions *L'Amant*, Marguerite Duras répétait : « Tu vas filmer ma vie, tu vas tourner mes images ». Je rétorquais invariablement « Non Marguerite, pas ta vie mais ton roman. Pas tes images, qui sont des mots sur une page, mais les miennes qui sont ce que j'ai retenu de tes mots. Tu décris une jeune fille au bastingage sur un bac qui traverse le Mékong. Celle que tu verras à l'écran ne sera pas toi, mais celle que j'ai vue en te lisant ».

Le film ne parle pas d'abord à l'intelligence conceptuelle comme le font les œuvres littéraires, mais montre d'abord aux yeux et fait entendre aux oreilles pour toucher les instincts. Nous sommes des peintres musiciens qui racontons des romans dans une salle de théâtre avec des acteurs à l'intérieur d'un cadre qui a emprunté ses proportions de hauteur et de largeur à la peinture, en format « académique » (1 de haut sur 1,33 de large) ou « paysage », ou « marine » (jusqu'à 1 sur 2,35).

> « Dans *Le Nom de la Rose*, (Georges) La Tour s'est évidemment imposé… »

Lorsque je commence un film, je me réfère toujours à quelques peintres. Le substrat d'émotions, dans mes films, vient tout droit des musées. Pour *La Guerre du feu*, je me suis inspiré des paysagistes du Nord, en particulier de la sévère école islandaise. Leurs images aux ciels foncés, bruns, bistres, sont bouleversantes. Dans *Le Nom de la Rose*, La Tour s'est évidemment imposé mais Le Nain, Vermeer et Caravage aussi, idolâtré par mon chef opérateur italien. Pour le casting, je me suis inspiré des trognes de Breughel, de Van Ostade, de Jan Steen, parfois, dans les cas extrêmes de Bosch. *L'Ours* doit aux paysages tourmentés des peintres du réalisme patriotique norvégien comme Dahl ou des romantiques allemands comme Kaspar Friedrich. Quant aux hollandais Van Goyen et Ruysdael, ils m'ont donné les solution de cadrage et de lumière pour *L'Amant*, où il s'agissait de rendre fascinantes les plates rizières des « flandres asiatiques » de Cochinchine.

Pour mon film sur l'épopée de l'Aéropostale en trois dimensions *Les Ailes du courage*, tourné en relief pour les salles Imax comme celles qu'on trouve au Futuroscope, je suis retourné aux musées de sculptures. Comme un peintre habitué à restituer en plat et qui s'attaque au monde des hauts reliefs, j'ai dû tout réapprendre. J'ai commencé par le musée Rodin, j'ai enchaîné avec Guimet. Le cinéma en relief est une ambition ancienne qui nous met en fusion avec la problématique des sculpteurs, une profession avec laquelle je collabore régulièrement.

Le cinéma doit évidemment aussi beaucoup au dessin et d'abord à l'art de la gravure. Souvent monochrome, elle est proche du cinéma en noir et blanc des origines. Certaines images du *Nom de la Rose* ont été gravées avant d'être dessinées, et avant que les décors soient construits.

Il est impossible de ne pas évoquer le dialogue fructueux qu'entretiennent depuis les origines le cinéma et la bande dessinée (que j'espère voir un jour représentée dans notre Académie) : le cinéma a emprunté le storyboard à ce art et inversement la bande dessinée a pris au cinéma ses angulations extrêmes, ses effets de courte focale, son montage spectaculaire. Libérés des contraintes financières des cinéastes, les dessinateurs comme Bilal ou Druillet ont enrichi les techniques visuelles plus audacieuses encore, avec des contre-plongées violentes, des angulations extravagantes qui ont à leur tour enrichi l'art des cinéastes.

Je terminerai cette traversée des disciplines artistiques par la musique et l'architecture. Pour visualiser un décor, une pièce, une ville, une abbaye, celle de mes rêves, puis pour réaliser ce décor, les architectes sont indispensables. Ainsi pour *Stalingrad*, il me fallait un décor de ville, en ruine… mais solide, sans le risque qu'une brique éprise de liberté vienne fracasser le crâne de Jude Law ou de Ed Harris ! J'avais besoin pour *Le Nom de la Rose* d'une cour de monastère mystérieuse et inquiétante. Le rôle du « production designer » au cinéma est de trouver les réponses architecturales à un problème narratif.

Le musicien a un rôle similaire puisqu'il doit suppléer à une carence du pouvoir cinématographique en apportant un poids d'émotions à une image qui n'en est pas suffisamment pourvue. C'est ainsi que dans *La Guerre du feu*, une image souvent insuffisante a été chargée de sens par une musique inspirée.

Comme la musique, le cinéma est un art du temps. Il déroule ses tableaux selon un rythme imposé, qui participe au récit et au sens, comme le tempo des aria de n'importe quel opéra. Après être sorti de la tête d'un homme de littérature, un film passe aux mains d'un photographe-peintre, qui confie l'esquisse à un musicien.

Musique, théâtre, peinture, littérature, mime, photographie, sculpture : le cinéma est au cœur de la transversalité des arts, obligés que nous sommes de faire converger le talent des autres vers notre volonté pour fabriquer ce 7e Art qui est l'alliage où se fondent les six autres métaux antérieurs.

J'ai vécu cette nécessité de fusion comme le plus grand privilège et le bonheur cardinal de ma vie. ◆

Un homme qui n'a jamais su aller tout droit

Par* Claude Parent*, membre de la section d'Architecture

Je dois avoir un mauvais dictionnaire et cela me trouble parce que j'y ai très fréquemment recours. Habituellement c'est même mon meilleur compagnon d'écriture. Hélas le mot de « transversalité » n'y figure pas.

Me voilà tout déconfit car, par contre, à « transversal », ce dictionnaire rétif en rajoute et rien que du mauvais.

Par exemple « disposé en travers, qui coupe en travers », il n'ose pas dire de travers, mais c'est tout juste. D'où mon désarroi vis-à-vis du Professeur Michel qui m'a demandé de venir ici vous raconter la transversalité de ma vie et de mon action d'architecte.

Or, voilà que même la médecine s'en mêle puisque au mot « transverse », relatif à l'anatomie, je trouve : « placé dans une direction transversale par rapport à l'axe du corps ».

Me voilà toujours aussi mal parti, car nous savons tous que l'axe est le fondement de l'équilibre du corps, et partant de l'architecture.

Me voilà donc désaxé dès l'origine, jamais droit, ce qui n'est certainement pas bon pour mes gènes et… ma cervelle conséquemment. Passons.

A dix-sept ans, j'ai eu mon bac de mathématiques élémentaires (comme on disait) mais en même temps en juillet, celui de philosophie avec mention bien.

La mention passable en math ne m'alarmait pas et je me lançais à l'assaut de Polytechnique. Trois ans de « taupe » où je ne comprenais rien, même en apprenant par cœur. Mais je m'obstinais pour mille raisons, comme un père ingénieur des Arts et Métiers et pilote, on disait aviateur avant 14-18, un amour déraisonnable pour les automobiles (qui ne m'a jamais quitté, j'aime toujours mieux les autos que les maisons) et une mère ambitieuse qui me souhaitait bicorne et épée, lesquels je n'ai obtenus enfin qu'à quatre-vingt ans par le chemin détourné de l'Académie des Beaux-Arts (j'envie toujours Paul Andreu !).

Adieu Polytechnique ! Vive la traverse initiale de l'Ecole des Beaux-Arts, section Architecture ! Et là, panique, pas de règle, pas de discipline scientifique, dans cette école de Toulouse mais un flou mémorable, de quoi déboussoler un adolescent, à vie, en le projetant sans qu'il le souhaitât dans une transversalité démoniaque mais finalement, comme nous le verrons, salutaire.

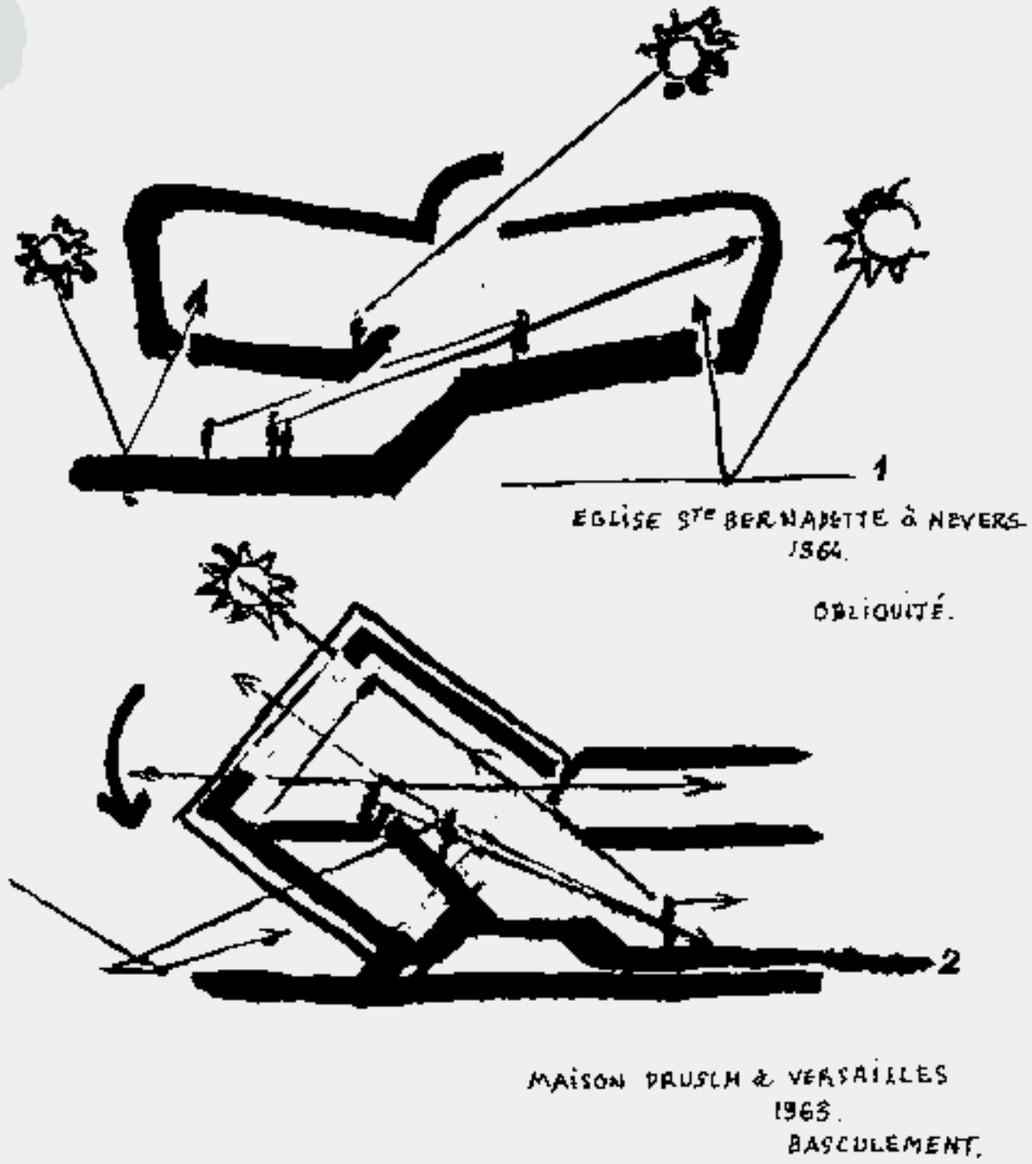
Après les différents avatars de la « classe 1923 » (chantiers de jeunesse, service du travail obligatoire, mobilisation, école d'officier), bref après quatre années inutiles, la vie n'était pas rose, pour un démobilisé de 1945. Souhaitant retrouver un axe vertical rassurant, je retournai chez Charles Lemaresquier, académicien et Grand Prix de Rome, dans son atelier de la rue Jacques Calot, où j'étais déjà trop âgé, trop désaxé pour accepter l'enseignement désuet et classique, trop bien cadenassé que l'on y pratiquait.

A moi les chemins de traverse, le refus de l'enseignement officiel, mon amour pour tout ce qui me confortait dans mon refus… de l'architecture : le théâtre, la mode, la poésie, et surtout les arts que je n'ai jamais pratiqués comme la peinture, la sculpture, la photographie et le cinéma, activités que j'admirais trop pour m'y engager autrement qu'en amateur.

S'ensuit une très longue errance, où dès lors pour moi, il y eut deux mondes bien séparés, les artistes fous d'un côté et les gens banals, ennuyeux, professionnels de l'autre. Or, l'architecture, malédiction suprême se situait entre les deux : juste dans l'axe. J'abandonnai les architectes.

Toutes les années cinquante et la moitié des années soixante, je les ai consacrées à cette lutte intérieure (et extérieure), à essayer de trancher ce débat qui finalement constitua en moi, sans le savoir, sans doute une richesse, mais en même temps un mélange des genres, très mal vu dans le milieu de l'architecture. Et ce fut pourtant ce méli-mélo transversal qui me permit de l'aborder autrement, cette architecture rétive, grâce à des compagnons de fortune, les artistes, qui firent mon éducation et défirent de ce fait définitivement tout lien avec l'enseignement qui ne cessa jamais pour moi d'être trop rigide et obsolète, même lorsque les modernes s'en emparèrent et triomphèrent de l'académisme.

Le refus de passer le diplôme d'architecte fut le signe marquant de mon indiscipline et de mon désaccord avec ce que j'appelais le système des Beaux-Arts si bien rodé.



Ci-dessus : Claude Parent, Tentative bestiale de transversalité, *2009.*

A droite : Claude Parent, Transversalité « visuelle » et du « parcours du continu », exemples 1 et 2, *2009.*

La rencontre de deux ou trois bannis de mon genre me confirma dans ma cavale. Je cite pêle-mêle André Bloc et « l'architecture d'aujourd'hui », Ionel Schein, plus tard Paul Virilio et tous les artistes qui m'armèrent et firent mon éducation de paria. Je cite le « Groupe Espace » et les abstraits géométriques, la galerie Denise René, les souvenirs des derniers membres vivants du néoplasticisme comme Del Marle, les anciens Kandinsky, Arp, Malevitch, Mondrian etc.

> « La rencontre de deux ou trois bannis de mon genre me confirma dans ma cavale. »

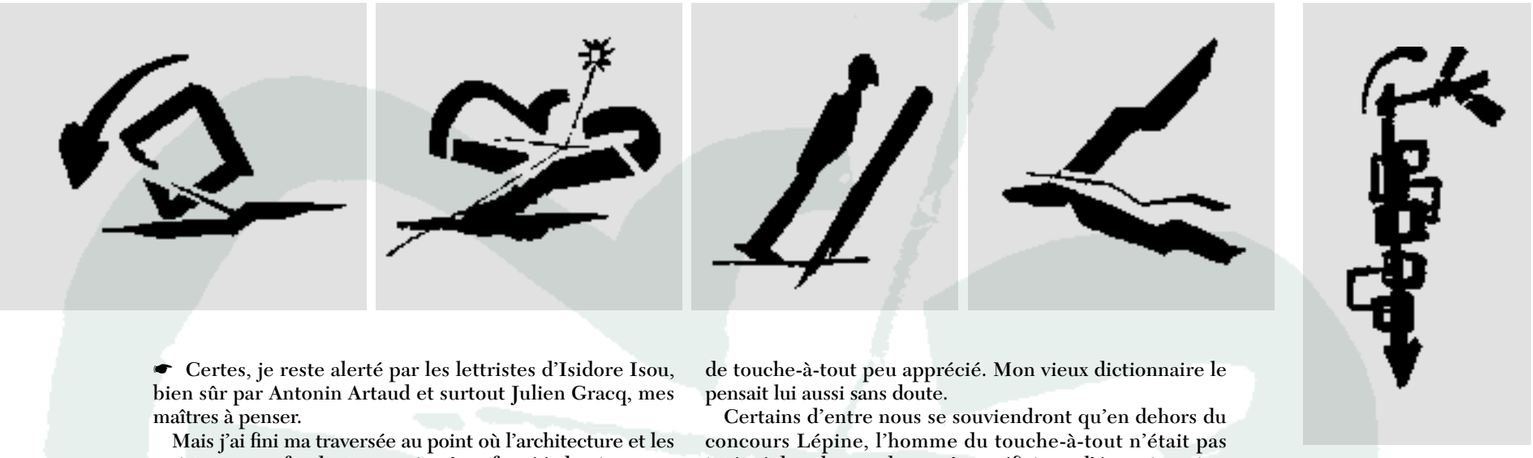
Je suivais toutes les manifestations du groupe depuis les jeunes, Dewasne et Pillet ou des confirmés Fernand Léger (qui militait au Groupe Espace avec Sonia Delaunay), Vassarely, Soulages, etc.

Je m'occupais de la scénographie de toutes les expositions dites de la « synthèse des arts » et bientôt après avoir fait mes preuves, j'exposai avec eux au sein de mouvements comme « architecture sculpture » ou sous l'égide de Michel Ragon dans « Où vivrons-nous demain ? ». Ce que même Le Corbusier, que j'admirais par-dessus tout, n'a pas fait naître en moi, cette implantation permanente de l'architecture dans un futur à découvrir, seuls les artistes, par le détour d'une démarche transversale, sont arrivés à me communiquer mon engagement architectural définitif.

J'ai pris d'un coup l'architecture comme une aventure, comme une nécessité d'inventer un monde qui restait à défricher. Il n'y avait, autour de mes travaux, plus aucune limite. Avec Schöffer en 1952, j'entrai de plein pied dans l'Utopie. Nous exposions ensemble aux « Réalités Nouvelles » avec Schein la « ville spatiodynamique », puis en 60 avec Mirabaud les « villes-cônes » émergeant à 200 mètres au-dessus de la végétation et de l'urbain existant.

Plus aucune inquiétude ne m'habitait.

J'entrais dans l'Utopie et je lui restais fidèle jusqu'à aujourd'hui avec comme dernier défi à l'axe vertical le basculement et le déséquilibre de la « fonction oblique ». ☛



☛ Certes, je reste alerté par les lettristes d'Isidore Isou, bien sûr par Antonin Artaud et surtout Julien Gracq, mes maîtres à penser.

Mais j'ai fini ma traversée au point où l'architecture et les artistes, en se fondant en moi, m'ont forcé à dessiner non plus comme un architecte, mais un peu comme un artiste, pour qui le crayon, le crayon tout seul, frêle et bête comme un simple bout de bois, devient un outil mystérieux qui fait, pour le plaisir, pour vivre et survivre, naître des mondes inconnus. C'est à ce moment que j'accomplis ma définitive transversalité. Je dessine en solitaire, des heures durant, avec une simple mine de plomb et une feuille de Canson, sans grain ; je suis heureux et libre.

Mais l'architecture, ma tutélaire gardienne, m'empêche de dépasser certaines limites, m'impose une certaine discipline ; il n'empêche que je lui échappe assez pour décider d'exposer mes dessins, ce qui, tout le monde le sait, est le danger suprême. Exposer, c'est montrer aux autres qui on est, ce qu'on attend de ceux qui regardent ou non, de ceux qui regarderont plus tard, après…

Mais, comme j'ai encore besoin d'un appui pour mes dessins, j'ai appris à écrire sur eux pour les aider à avoir un sens, un contenu, pour mes compagnons d'art.

Cette écriture, ces petits livres donnés en pâture aux incrédules seront ma dernière transversalité, je vous le jure Professeur Michel.

Cette petite histoire trop personnelle à mon avis n'a pas d'autre intérêt que de servir d'illustration à une généralisation de cette notion de transversalité. Je dirais même qu'elle devient, dans le monde de l'éducation, une nécessité.

J'en ai été témoin pendant les trois années où j'ai représenté notre Académie des Beaux-Arts au « Haut-conseil de l'enseignement artistique et culturel de l'Education Nationale ».

Le mot de transversalité, avec la notion qu'il contient, devenait peu à peu la clé la plus disponible dans nos échanges d'idées.

Au point que j'ai demandé la réécriture d'un rapport pour que ce qui se tramait sous ce mot, devenu à tout faire, soit éclairci et que le contenu de transversalité soit précisément défini, car il gagne désormais le monde des affaires, les carrières dans la banque et l'industrie. Il règne en maître dans les colloques.

C'est dire le chemin parcouru depuis l'après-guerre de 45, où le vocable en question était plutôt réduit à un rôle de touche-à-tout peu apprécié. Mon vieux dictionnaire le pensait lui aussi sans doute.

Certains d'entre nous se souviendront qu'en dehors du concours Lépine, l'homme du touche-à-tout n'était pas intégré dans le monde, on s'en méfiait, on l'écartait, quitte à monter en épingle quelques génies du genre Einstein et autres décalés de la science orthodoxe.

Aujourd'hui, plus modestement mais tout aussi nécessairement, la transversalité sert de vase communiquant aux domaines réservés, préservés et cloisonnés.

Pour moi, je considère la transversalité comme la chance extraordinaire, pour peu qu'on s'y livre avec courage, d'échapper aux prisons de la pensée moderne qui s'évertue à dresser des barrières entre disciplines, toujours pour protéger un patrimoine personnel.

Et, cher Professeur Michel, il faut se souvenir que dans les années qui précèdent et suivent la guerre de 39-45, la transversalité n'était pas admise, même pas reconnue en tant que telle comme une posture possible. Les jeunes de ce temps-là, en révolte, la pratiquaient sans savoir qu'elle existait, avec le courage de l'inconscience et le goût du risque.

Là est mon seul mérite.

A l'encontre, sachez que je n'ai jamais eu l'extrême volonté d'être un vrai artiste, juste un « transversal ». ◆

En haut, de gauche à droite : Claude Parent, 2009 :
Basculement facilitant la transversalité ;
Nevers, dynamique transversale ;
Manifestation de l'artiste italien La Pietra sur une plage à Venise.
Déséquilibre, expression transversale ;
Transversalité oblique évidente ;
Transversalité besogneuse ;

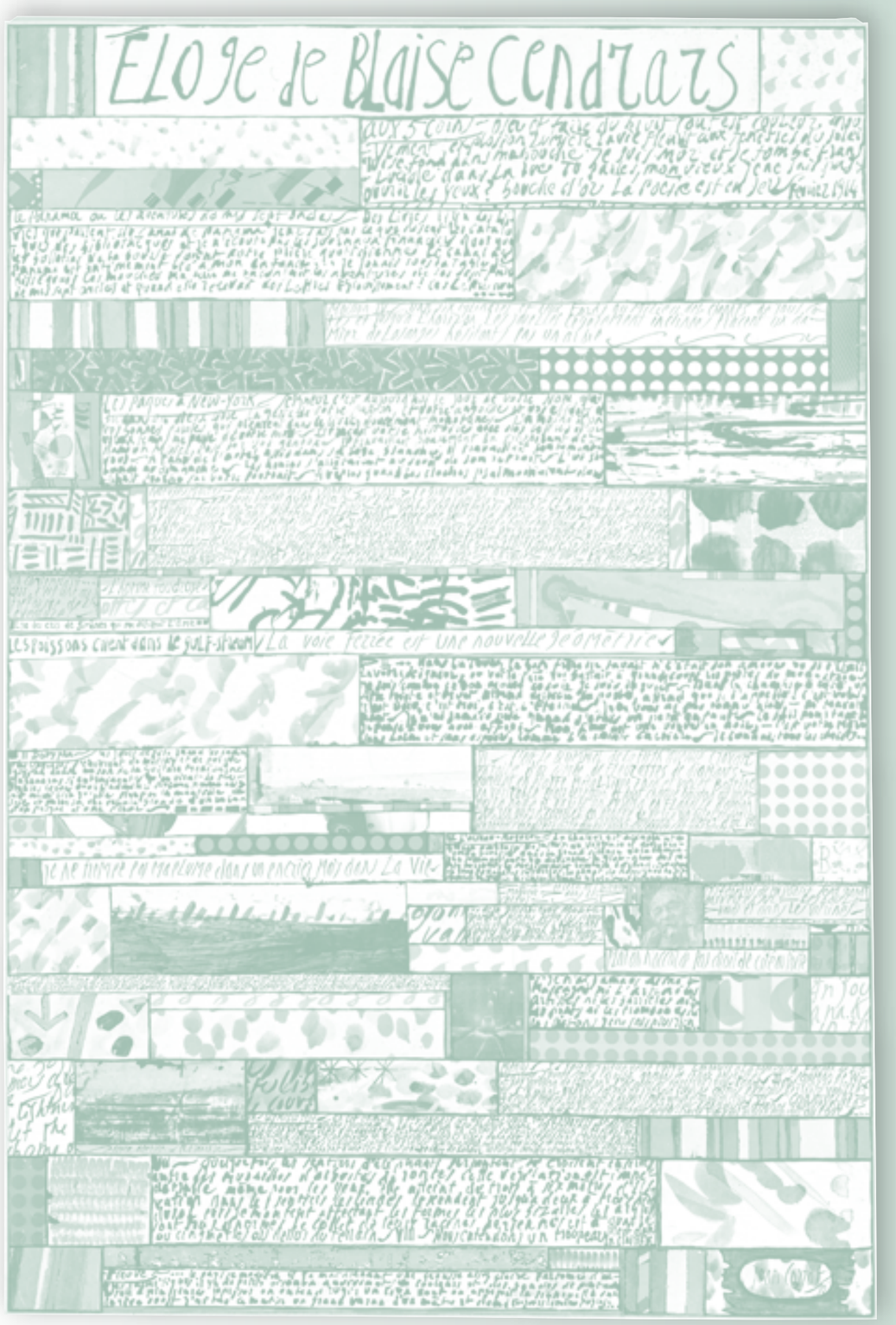
La transversalité dans l'art

Par* Louis-René Berge*, membre de la section de Gravure

Pour moi, une des formes de la transversalité est d'exprimer une même pensée en utilisant des moyens d'expressions différents, qui l'enrichiront sans la déformer et peut être la prolongeront justement, par une nouvelle approche expressive.
Pour mieux me faire comprendre, je vais prendre l'exemple d'une pensée écrite et graphiquement représentée. J'ai donc choisi un des poèmes de Claude Louis-Combet, qui est romancier, poète et philosophe.
Ce poème intitulé *Géographies intérieures* [1], exprime, par l'utilisation de la poésie, sa pensée philosophique, que j'ai tenté de traduire graphiquement en utilisant mon outil habituel de graveur qui est le burin. Cette tentative a été approuvée par l'écrivain (voir texte).
Voilà une des formes de la transversalité : celle de l'écrit à l'image.
Bien sûr il y en bien d'autres : toutes celles qui utilisent des techniques différentes pour mieux réaliser le projet de l'artiste.
Mais comme le dit très justement Pierre Carron, « s'il n'existe pas de maîtrise disciplinaire, il ne peut y avoir croisement entre les disciplines ». ◆

[1] *Le petit œuvre poétique*, Éditions José Corti.

Ci-dessus : Géographies intérieures, *texte de Claude Louis-Combet, gravure au burin de Louis-René Berge, Ed. Berzelius-Paris, 2003.* Photo CmPezon



Notes sur la transversalité

Par* Jean Cortot*, membre de la section de Peinture

Le terme de transversalité peut, il me semble, être entendu et compris de plusieurs manières. Il s'agit clairement d'un transport d'idées ou de choses qui traversent latéralement un système quelconque mental ou physique.

Voici donc ma réponse à la question posée.

Mon travail de peintre depuis de nombreuses années est constitué – j'emploie à dessein comme à dessin ce verbe – car il s'agit bien de la constitution physique, picturale du tableau qui est l'objet du transport d'un texte dans une peinture.

Pourquoi ? On est bien légitimement en droit de me questionner là-dessus ! Je me le suis demandé à moi-même et maintenant je me suis habitué à ne plus trop m'interroger à ce sujet.

Parce que je me suis aperçu que le besoin de peindre, l'appel de « créer » suscitait dès l'instant du commencement obscur la recherche nécessaire d'une énergie d'invention ailleurs qu'en soi, ainsi j'ai découvert peu à peu et aussi abruptement dans ma vie que les idées rencontrées dans les textes me donnaient plus que d'autres approches le goût, l'envie, la volonté de répondre à ce besoin, de « faire quelque chose à mon tour », c'est-à-dire peindre.

Est-ce qu'on peint des idées ? Est-ce qu'on peint des couleurs, des formes, des sentiments, des choses, des êtres ? Des réalités, des abstractions ?

On peint les idées qu'on se fait des choses, des êtres, des sentiments, des lieux.

Est-ce que cela veut dire que les créateurs sont des recréateurs ? « L'artiste » est un inutile indispensable pour lui, d'abord, pour les autres possiblement ensuite. Cela a déjà été dit évasivement ou clairement.

Mais en matière de transversalité, il est une évidence personnelle que je me sens tenu d'affirmer – puisque je suis sollicité de dire ce que je pense à cet égard –, c'est que le besoin de trouver quelque part un surcroît d'énergie est dans mon cas fondamental et je reconnais le trouver dans les textes, particulièrement de la langue poétique et de la langue philosophique parce que, sans doute, l'éclat du mot ou de la pensée prend dans ces deux disciplines de l'esprit les formes qui m'ont toujours parues les plus fortes, les plus évidentes, les plus neuves, les plus nécessaires au bonheur et à l'intelligence de la vie.

Dans les jeux où je suis engagé – tenter de réfléchir sur la transversalité des Arts –, l'obligation de suivre la règle du « Je » est difficilement contournable.

Donc, j'avance que la recherche d'un surcroît d'énergie dans les textes de poètes, de philosophes, d'écrivains qui exaltent l'esprit est un acte prédateur sans doute, mais qui engendre l'état d'adéquation intime qui permet dans une autre discipline, celle de la main du peintre peignant, d'accomplir à son tour une œuvre différente par le propos et les moyens, et qui, loin de toute duplication directe, consonne avec l'émotion de la rencontre.

« L'homme de génie est celui qui m'en donne » a dit l'auteur de *La soirée avec Monsieur Teste*.

> “On peint les idées qu'on se fait des choses, des êtres, des sentiments, des lieux.”

Evidemment je ne parle ici qu'expérimentalement, n'en faisant pas un système général ni a fortiori une loi psychologique.

C'est une constatation personnelle.

C'est ainsi que depuis de nombreuses années j'ai vécu avec les auteurs de mon choix dans un commerce avec leurs œuvres, qui m'a donné le sentiment du bonheur de leur présence dans mon travail.

Ainsi donc, André Frénaud, Jean Tardieu, Guillevic, Raymond Queneau, Barbey d'Aurevilly, René Char, Pessoa, T.S.Eliott, Ezra Pound, Pirandello, Paul Morand, Léon-Paul Fargue, Valéry Larbaud, Cervantès, Machiavel, Louise Labé, William Blake, Giono, Paul Valéry, Dante et d'autres depuis des années m'ont tenu compagnie et la main.

Voilà pourquoi je dois reconnaître que la transversalité des arts est un grand privilège de l'esprit. ◆

Retrouvez le texte de Jean Cortot sur Canal Académie, la radio sur internet des cinq académies de l'Institut de France : www.canalacademie.com

A gauche : Jean Cortot, Eloge de Blaise Cendrars, *1999.*
Ci-contre : Blaise Cendrars. Photo Frédéric Louis Sauser

Traverser la peinture

Par* Béatrice Casadesus, *peintre, sculpteur

Transversal, du latin *transversus*, signifie « qui tourne en travers dans un espace donné » et, au sens figuré, « qui coupe à travers plusieurs disciplines ». Cette définition correspond à mon travail.

Entrée à l'Ecole des Beaux-Arts pour devenir peintre, j'ai bifurqué vers la sculpture. Poussée par mon professeur H-G Adam, j'ai collaboré avec des architectes : Antoine Stinco, Antoine Grumbach, Christian de Portzamparc, Philippe Robert, Alain Sarfati, Gérard Thurnauer... Un deuxième second Prix de Rome de Sculpture en 1964, quelques bourses dont celle de la Fondation de la Vocation, m'ont permis de poursuivre mon travail d'artiste parallèlement à l'enseignement que j'ai prodigué aux architectes.

A la fin des années 1960, il n'était plus possible pour moi de continuer la sculpture inscrite dans une tradition de la forme et du volume. J'avais besoin d'un temps de repli, de réflexion. Les œuvres de Vinci, de Malevitch, de Seurat surtout, m'ont amenée à un travail sur le point, la trame, le grain, la vibration. La question de Kandinsky, « un point suffit-il à faire une œuvre ? » a surgi. L'ombre naît de l'accumulation de points et la lumière de leur dispersion.

Après l'exposition d'une première œuvre exprimant le processus d'apparition/disparition en 1969 à la Biennale internationale de Paris, intitulée *Lieu échappatoire*, je me suis donc intéressée au point qui permet de passer du vague au précis, du près au loin… comme dans *Le sourire de Nadja (1978)*, hommage à Breton, où l'image évanouie resurgit grâce aux points en relief dans le ciment des 450m² de la façade du Théâtre de la Rose des Vents à Villeneuve d'Ascq. Le point comme base de la trame sur laquelle se construit le visible apparaît dans d'autres réalisations publiques telles que *Masque noir* à Lomé au Togo (1978), *Image Travelling de Mona Lisa* à Trith Saint-Léger (1983), *Tramorelief* rue du Beauregard à Paris (1984) ou *Point de mire du Cinéma* pour l'espace des Quatre Temps à la Défense (réalisé en 1981, restauré en 2007). Dans toutes ces réalisations, le regard en marche du spectateur accentue le mouvement d'apparition de l'image. Au contraire, dans *Le grand livre des pas* de l'Ecole de Danse de l'Opéra de Christian de Portzamparc, je me sépare de l'image pour me concentrer sur l'évanescence : le visiteur qui emprunte les quatre niveaux de l'escalier principal découvre la suite rythmique des panneaux de sycomore perforé, référence aux plans chorégraphiques en usage au XVIIe siècle.

Parallèlement à ces travaux réalisés pour l'architecture, j'ai développé un travail de peinture, petits et grands formats, exposé à New York, Hong Kong, Barcelone, Paris ainsi que dans divers lieux de France, musées, galeries et centres d'art. En 2009, onze pièces sont entrées dans les collections du M.N.A.M. Trois sont actuellement présentées dans l'accrochage *Elles* du Centre Pompidou. Mes grands rouleaux de peinture dressés dans l'espace sont inspirés par l'esthétique chinoise et évoquent l'idée de peinture sans fin tandis que *Les mues* me permettent de passer du tableau à l'espace. Ces peintures sur intissé, plutôt teintes que peintes, conservent, telles des membranes, leur translucidité. Jetées au sol, elles constituent un amas de peinture, modelé en fonction de l'espace. La peinture est pour moi espace et transparence et si elle retourne parfois au tableau, c'est pour explorer les moyens matériels propices à la capture de l'insaisissable mouvement de vibration de la lumière.

Monet ne s'intéressait pas au sexe des nénuphars, mais au moyen de représenter la lumière par la peinture. Matisse regardant les peintures de Giotto à Padoue ne se souciait pas de savoir quelle scène de la vie du Christ il avait devant les yeux. Il y puisait les rapports plastiques propres à nourrir son œuvre.

Les points d'or ont surgi dans mon travail après l'observation des œuvres du Quattrocento, le temps passé dans les temples d'Asie, les églises byzantines, ou celles plus baroques d'Europe de l'est... Ils vibrent en moi comme les notes d'une partition de Bach pour clavecin tempéré. Ils ont aussi investi mes livres réalisés avec des poètes comme Maurice Benhamou, Michel Deguy, Christian Doumet, Gilbert Lascault, Jean-Dominique Rey, Jean-Louis Schefer, Esther Tellerman, Céline Zins...

« J'ai emprisonné la violence la plus absolue dans chaque cm² de ma peinture ». Cette phrase de Rothko correspond à ma quête d'une peinture sereine qui, grâce aux chemins de traverse empruntés, ferait violence à la violence.

La transversalité concerne pour moi la liberté dans l'inventivité, une façon de métamorphoser l'horreur en art. ◆

En haut : Béatrice Casadessus, Le Fond des Choses, *1995.*

Le silence est aussi une pensée

Par* Claudine Drai, *sculpteur

Je peux dire que la création m'a sauvé la vie. Je fais partie de ces artistes pour lesquels l'art est une nécessité intérieure. Mon lien avec le monde et avec les autres s'est exprimé à travers l'art. Comment rejoindre l'histoire des autres dans cette quête qui se fait dans le silence de l'atelier ? J'ai conçu, par exemple, une œuvre dans l'espace de culte de l'aéroport de Roissy. Dans ce territoire particulier, les trois religions du Livre se côtoient. L'espace religieux est partagé entre un prêtre, un pasteur, un rabbin, un imam. J'ai croisé leurs chemins, leurs langages en laissant mon propre monde s'exprimer dans son essence et dans sa forme. J'appelle ces émotions des « émotions miroirs ». Dans ce lieu humble, j'ai conçu un triptyque, miroir des trois religions du Livre, symbole du lien entre les Hommes, du respect de leurs différences, une image de paix, comme un pont entre des histoires, des pensées, qui se rejoignent dans une présence universelle, mystérieuse et sacrée. Je fais apparaître la sensation d'une image, d'un monde indicible et ineffable qui dit autre chose et restitue ce qui échappe au sens lui-même. L'œuvre incarne l'éternité ou l'éphémère et les mots sont leur propre miroir. Quand on touche une part essentielle de l'être, il est impossible que cela ne touche pas l'humanité toute entière

Je me suis emparée, pour créer, de différentes matières, soie, papiers, pigments, parfums, mots. Cela m'a permis, chaque fois, d'atteindre une nouvelle évidence, d'ouvrir un nouveau champ au réel et à l'imaginaire. La création se vit à chaque respiration, à chaque geste de matière. Créer me permet d'explorer des mondes sans lesquels je ne peux pas vivre. Je dessine avec des crayons, des pastels, bien sûr, mais aussi en sculptant des papiers, en imaginant des parfums avec des parfumeurs, en modifiant l'espace lui-même, en créant des architectures à l'image d'un « cerveau sensible ». C'est en touchant la matière que je parviens à savoir ce que je pense, ce que je ressens. Créer n'est pas d'ordre intellectuel, même si cela le devient. C'est l'émotion qui révèle le sens qui se fait et se défait. Comme une pensée du sensible.

> « Il existe des émotions silencieuses qui ont besoin, pour traverser, de trouver la matière qui leur ressemble. »

Les matières travaillées m'ont permis d'identifier des mondes, visibles et invisibles : l'abîme, la texture du temps, de l'espace, proche ou lointain. C'est ainsi que j'ai utilisé le parfum, cette matière volatile, vouée à disparaître qui s'échappe dès lors qu'elle apparaît. A l'image d'une métaphore de l'invisible.Tout un monde est contenu dans cette absence/présence éphémère.Chaque matière a en effet ses limites. Là on peut aller au-delà du crayon, du papier, des murs… La matière parfum traverse les lieux, les êtres ; l'imaginaire se prolonge toujours même si la réalité l'interrompt. Lors de l'exposition de 2005 à la galerie Jérôme de Noirmont, j'ai redessiné l'espace en plusieurs sas où sculptures, parfums, mots, l'espace-même, inventaient des lieux intérieurs, un être « rassemblé ». Pour les parois de ce labyrinthe, j'ai utilisé une matière qui retienne le parfum, comme une peau autour de l'air. L'espace, devenu un cerveau sensible, permettait d'entrer en soi, de se promener à l'intérieur de soi. Cela touche l'âme : ***« Le silence est aussi une pensée ».*** ◆

En haut : Claudine Drai, sans titre, 2004, papier de soie sur papier
Photo: François Parrot, courtesy galerie Jérôme de Noirmont, Paris

“anima”

L'Académie des Beaux-Arts présente pendant trois semaines, à partir du 29 octobre, le travail de Jean-François Spricigo, lauréat de la deuxième édition du Prix de Photographie créé en 2007.

anima, mot latin désignant l'âme ou le souffle de vie, est une série d'une cinquantaine de photographies en noir et blanc, consacrée aux animaux et réalisée de novembre 2008 à juin 2009. Fruit d'une année de recherches et de promenades nocturnes, *anima* offre un regard particulier sur la perception de ces animaux qui nous entourent au quotidien, mais dont nous avons peut-être perdu la sensation. Aucun anthropomorphisme dans ce « bestiaire photographique » cependant, mais pour Jean-François Spricigo plutôt un vif désir de raconter une histoire, celle de ses rencontres avec la nature et les animaux. En prenant le temps de regarder, de s'arrêter pour voir de plus près leur univers, Jean-François Spricigo découvre le monde du silence qui aiguise son esthétique photographique : celle qui consisterait à « photographier aussi avec ses oreilles » pour dépasser le simple constat et aller au mystère de chaque être. Jean-François Spricigo est né en 1979 à Tournai (Belgique). Il vit et travaille entre la France et la Belgique.

Du 28 octobre au 21 novembre 2009
Académie des Beaux-Arts
23, quai de Conti – Paris VIe

Photos : Jean François Spricigo, 2008-2009

(légendes à venir)

A gauche : Ernst Ludwig Kirchner, Moulin à vent à Fehmarn, *1913*

Ci-dessous : Wilhelm Morgner, Autoportrait numéro 8, *1912*

© Von der Heydt-Museum Wuppertal

Musée Marmottan-Monet

Fauves et Expressionnistes allemands

De Van Dongen à Otto Dix, chefs-d'œuvre du musée Von der Heydt

En haut : Franz Marc, Renard d'un bleu noir, *1911*

Ci-dessus : Ernst Ludwig Kirchner, Femmes dans la rue, *1914*

© Von der Heydt-Museum Wuppertal

Le Musée Marmottan Monet présente cinquante œuvres d'artistes expressionnistes et fauves, issues des collections du musée Von der Heydt de Wuppertal. Cette exposition est réalisée dans le cadre d'un échange entre le musée Marmottan Monet et le musée Von der Heydt qui présentera une exposition consacrée à Claude Monet d'octobre 2009 à janvier 2010.

A travers ces chefs-d'œuvre, l'exposition offre un panorama de l'évolution de l'art moderne, de l'expressionnisme à la Nouvelle Objectivité. Elle met l'accent sur les deux principaux mouvements qui marquèrent l'avènement de l'art moderne en Allemagne avant la Première Guerre mondiale : les expressionnistes du groupe Die Brücke fondé à Dresde en 1905 – Kirchner, Heckel, Schmidt-Rottluff… – et ceux de la NKVM, Nouvelle Association des artistes de Munich, mouvement qui donnera naissance en 1911 au Blaue Reiter – Kandinsky, Jawlensky, Marc, Macke et Münter. Ainsi, la sélection s'étend de Munch, Nolde, des Fauves français Dufy, Braque, Vlaminck et van Dongen, des artistes du Brücke et du Blaue Reiter, aux représentants de l'expressionnisme autrichien comme Kokoschka et Oppenheimer, et jusqu'aux principaux protagonistes de la Nouvelle Objectivité, Beckmann, Otto Dix et George Grosz. Cette confrontation entre les différents courants révèle des parallèles, mais aussi des différences dans les conceptions des expressionnistes allemands et des Fauves français. L'exposition tient compte également des précurseurs de l'expressionnisme et de ses grandes figures indépendantes. En invitant l'expressionnisme dans le haut lieu de l'impressionnisme, le musée Marmottan Monet poursuit sa démarche innovante.

Du 28 octobre 2009 au 20 février 2010
Musée Marmottan Monet
2, rue Louis-Boilly - Paris XVIe

La Biennale de Sculpture de Yerres

Par **Lydia Harambourg**, *correspondant de l'Académie des Beaux-Arts, commissaire de la Biennale de Sculpture de Yerres*

La création en 2007 de la Biennale de Sculpture dans la Propriété Caillebotte à Yerres misait sur l'avenir d'une manifestation pérenne pour une lisibilité renouvelée de la sculpture. Et c'est en effet le cas, puisqu'en 2009 la deuxième édition est bien au rendez-vous.

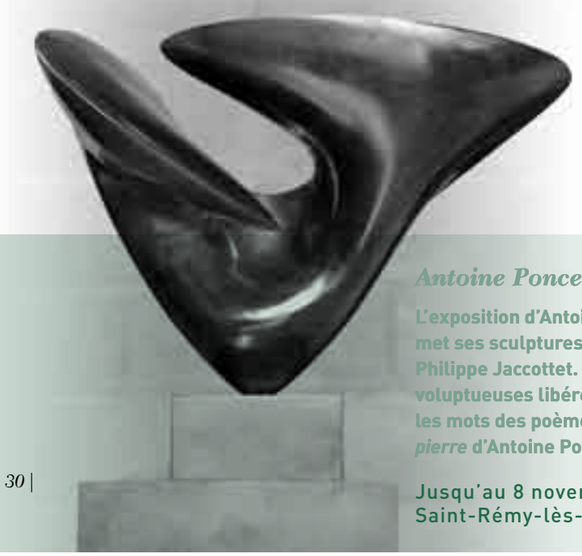
Avec 73 sculpteurs invités, parmi lesquels figurent les membres de l'Académie des Beaux-Arts, représentant cet art majeur, la Biennale confirme la vitalité d'un langage immémorial tout en réaffirmant le lien indéfectible qui unit les membres de la grande famille de la sculpture par des rencontres fécondes garantes de sa vérité ontologique.

« Pourquoi la sculpture est-elle ennuyeuse ? » interrogeait Baudelaire. La réponse infirme l'interrogation rendue caduque par la diversité des expressions. Celle des matériaux et des formes pour une sculpture revendiquant sa consistance matérielle au service de l'énergie de la forme qui brûle de toute son énergie radieuse et donne vie à une vision, vraie. Ce champ d'expériences mis au jour et offert à la plus riche comme à la plus foisonnante moisson laissait présager de l'importance d'un événement grâce auquel les sculpteurs et leurs œuvres permettraient de rétablir un dialogue privilégié avec le public.

Dans l'héritage d'un métier régénéré par des conquêtes, consécutives aux nouvelles techniques, la sculpture continue d'inventorier ses arcanes les plus diversifiés dans une filiation ininterrompue, du classicisme à l'abstraction, garante de l'inaliénabilité de l'esprit au service du geste et du matériau. Dégrossir le marbre, tailler la pierre, le bois, modeler la terre, la cire, découper, marteler ciseler le métal, souder l'acier, l'inox, forger le fer, fondre, mais aussi mouler les résines et les polyesters, sont autant d'actions qui n'excluent ni les ruptures - qu'en apparence avec le passé -, ni les interrogations suscitées par de nouveaux matériaux. Sa création est sans limites comme le sont nos désirs et nos peurs. Il en résulte un éclectisme, caractéristique de notre époque pour une invention qui a rarement été aussi libre. C'est qu'au-delà du problème de la représentativité et de la libération du sujet, s'impose la prégnance d'une forme et d'une émotion prioritaire, faisant de la sculpture l'ancrage insigne d'une action poétique.

Enfin, faut-il réaffirmer que la sculpture est l'art de tous, parce qu'il est le plus social ? La Biennale de Sculpture de Yerres réaffirme la permanence de la sculpture et sa nécessaire présence au sein de la cité. ◆

Jusqu'au 29 novembre • Propriété Caillebotte. Yerres (Essonne)



Antoine Poncet à la Fondation de Coubertin

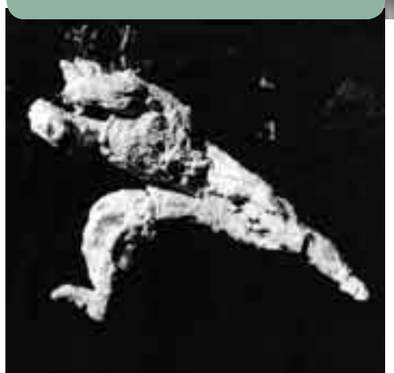
L'exposition d'Antoine Poncet à la Fondation de Coubertin met ses sculptures en résonances poétiques avec Jean Arp et Philippe Jaccottet. Un dialogue entre des formes aux courbes voluptueuses libérées avec audace du marbre ou du bronze et les mots des poèmes d'Arp et de Jaccottet, en écho aux *rêves de pierre* d'Antoine Poncet pour une *poétique de l'espace*.

Jusqu'au 8 novembre • Fondation de Coubertin. Saint-Rémy-lès-Chevreuse (Yvelines)

Membres de l'Académie des Beaux-Arts participant à la Biennale :

Claude Abeille, Jean Cardot, Eugène Dodeigne, William Chattaway, Pierre-Edouard, Gérard Lanvin, Antoine Poncet, Brigitte Terziev, Yves Millecamps, Vladimir Velickovic, Pierre-Yves Trémois.

Et les correspondants :
Gualtiero Busato, Caroline Lee, Robert Rigot.



Page de gauche : Antoine Poncet, Jamais à jamais, *1987, bronze patiné.*

Au centre : Jean Cardot, L'envol, *1961, bronze cire perdue, fonte Coubertin.*

En haut, à gauche : Brigitte Terziev, Dans la forêt, *2008, grès et fer.*

A droite, de haut en bas :
Claude Abeille, La Coquette, *2009, plâtre.*
Pierre-Edouard, N° 27 Petit torse Eve penchée sur socle, *2006, bronze.*
Trémois, Un + un = 1, *1995, bronze patiné*

Ci-contre : Gérard Lanvin, Le grand Samouraï, *1980-2009, plâtre original.*

Calendrier des Académiciens

Claude Abeille

Exposition de groupe à la Galerie Gendarmenmarkt, à Berlin, jusqu'au 27 septembre.

Invité d'honneur du Salon de Garches, à la mairie de Garches, du 14 au 29 novembre.

Participe au Groupe des 109, à la Cité des Arts, Paris, du 23 novembre au 13 décembre.

Charles Chaynes

Membre du jury du Concours de composition Prince Pierre de Monaco, du 10 au 13 octobre.

Création de la *Suite pour saxophone et piano*, Marc Sieffert, saxophone et Christine Marchais, piano, à la Salle Cortot, à Paris, le 5 novembre

François-Bernard Mâche

Korwar, pour clavecin moderne et sons enregistrés, par Elisabeth Chojnacka, à Varsovie, le 23 septembre.

L'œuvre électroacoustique *Terre de Feu* diffusée en concert au Conservatoire Henri Dutilleux de Clamart, le 28 novembre.

Le quatuor à cordes *Éridan* par le quatuor Satie, à Clermont-Ferrand, le 8 décembre.

Les pièces *Kubatum* et *Dumuzi*, pour voix de femme et échantillonneur, du recueil intitulé *Kengir, 5 chants d'amour sumériens*, en concert à Athènes, le 10 décembre.

Antoine Poncet

Exposition « Résonnances poétiques », à la Fondation de Coubertin (78), jusqu'au 8 novembre.

Zao Wou-Ki

Présentera une sélection d'œuvres sur papier (aquarelles et encres de Chine) de 1954 à 2006, dans le cadre d'Europalia China, festival international des arts en Belgique, à la Fondation Folon, du 11 octobre au 17 janvier.

Parution d'une importante monographie avec 300 reproductions et une étude inédite de Dominique de Villepin, aux Ed. Flammarion.

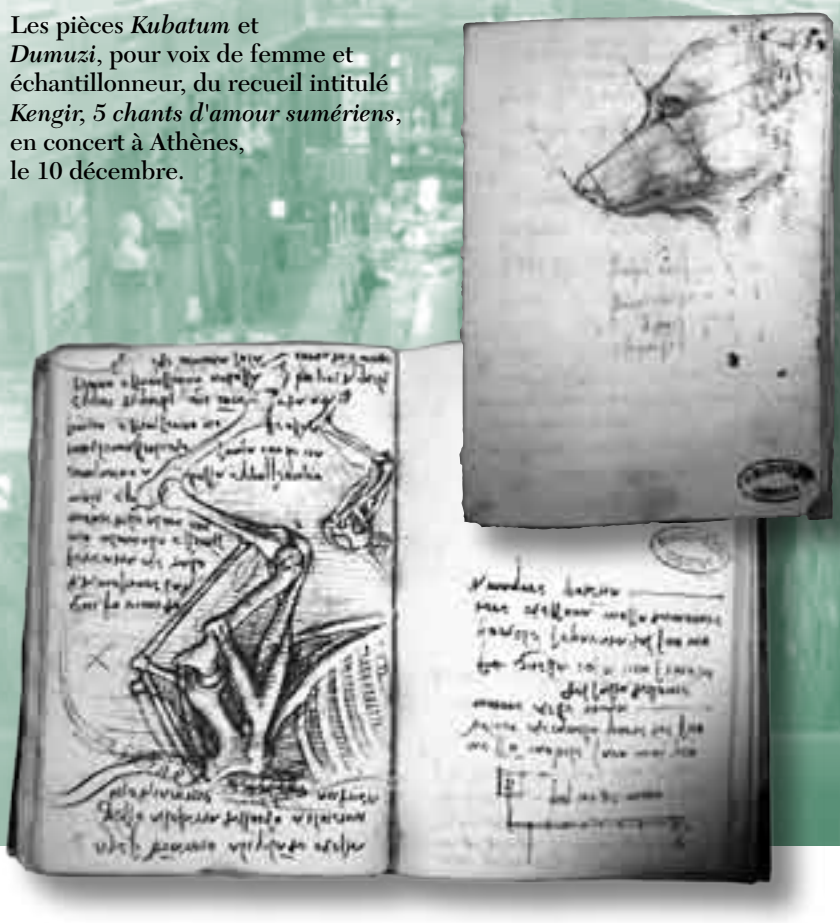
Ci-dessous et page 1 : Léonard de Vinci, reproductions extraites des carnets conservés à la Bibliothèque de l'Institut de France.

De haut en bas :

Etudes de proportions de la tête d'un chien, *manuscrit I, 1497-1498.*

Etude d'un cavalier pour la bataille d'Anghiari, *manuscrit K, vers 1503-1505.*

Photos CmPezon



L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud D'HAUTERIVES

BUREAU 2009
Président : Antoine PONCET
Vice-Président : Roger TAILLIBERT

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

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

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

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

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

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

SECTION VII CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL
Pierre SCHŒNDŒRFFER • 1988
Roman POLANSKI • 1998
Jeanne MOREAU • 2000
Régis WARGNIER • 2007
Jean-Jacques ANNAUD • 2007

SECTION VII - PHOTOGRAPHIE
Lucien CLERGUE • 2006
Yann ARTHUS-BERTRAND • 2006

ASSOCIÉS ÉTRANGERS
S.M.I. Farah PAHLAVI • 1974
Ieoh Ming PEI • 1983
Philippe ROBERTS-JONES • 1986
Ilias LALAOUNIS • 1990
Andrzej WAJDA • 1994
Antoni TAPIÉS • 1994
Leonardo CREMONINI • 2001
Leonard GIANADDA • 2001
Seiji OZAWA • 2001
William CHATTAWAY • 2004
Seiichiro UJIIE • 2004
Woody ALLEN • 2004
SA Karim AGA KHAN IV • 2007
SA Sheikha MOZAH • 2007
Sir Norman FOSTER • 2007

L'Académie des Beaux-Arts est l'une des cinq académies qui constituent l'Institut de France : l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, l'Académie des Sciences, l'Académie des Beaux-Arts, l'Académie des Sciences Morales et Politiques.