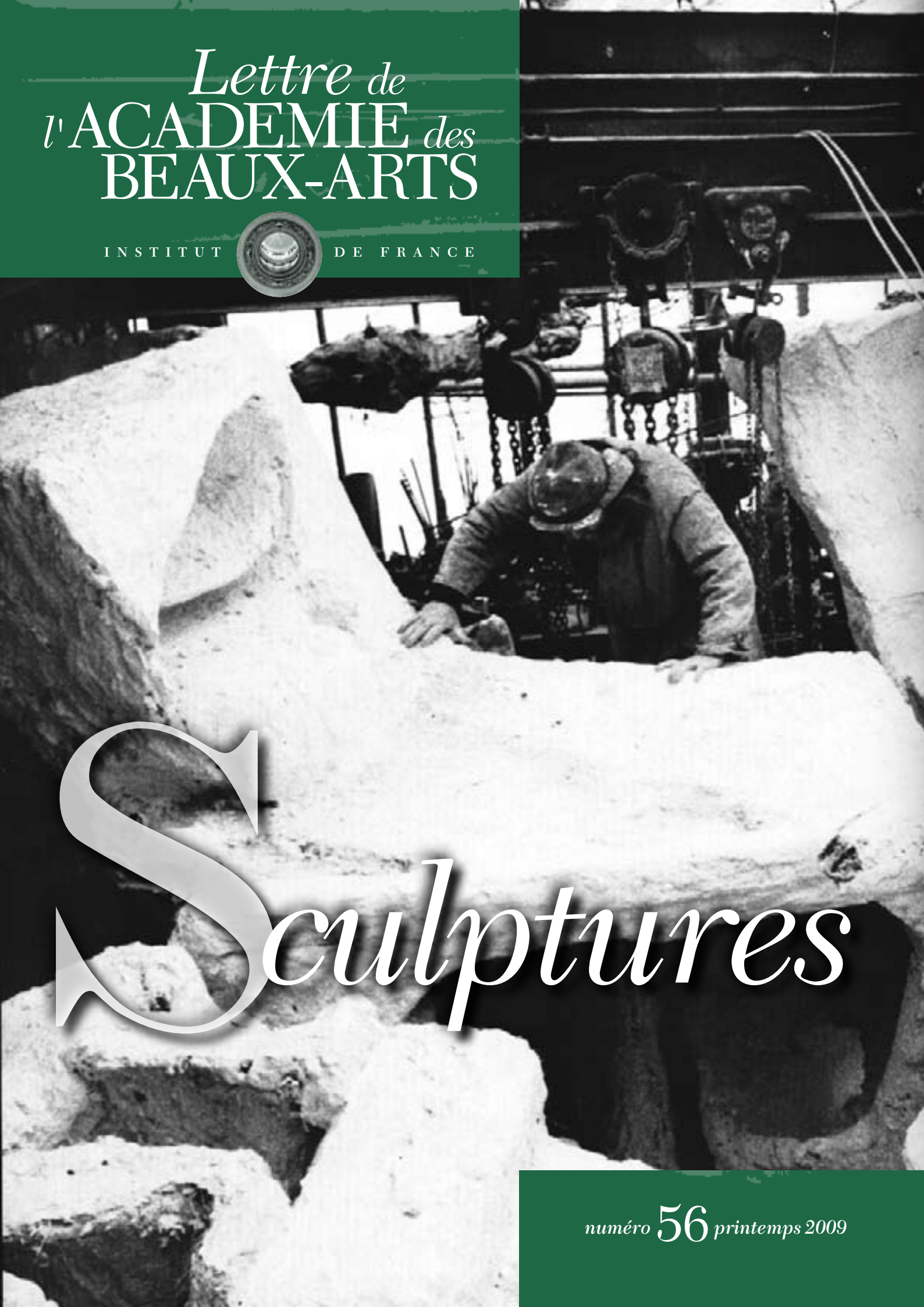
Lettre de l'ACADEMIE des BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE



# Sculptures

numéro 56 printemps 2009

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

## Editorial

De la Grèce antique à l'âge classique, la sculpture a marqué les époques. Sortant du Salon de 1765, Diderot notait : « Ce sont des ouvrages de sculpture qui transmettent à la postérité les progrès des beaux-arts chez les nations ».
Depuis les batailles livrées par les Romantiques et, après eux, au long des décennies, la multiplicité des manifestes esthétiques, le destin de la sculpture n'est plus aussi clair. Sans doute, de nos jours, elle demeure attachée au quotidien et lui prête le talent ou le génie qui l'anime. Le promeneur du Jardin des Tuileries voit surgir les femmes de Maillol, grâce au 1% culturel, de jeunes artistes ont pu ériger leurs structures dans l'espace des autoroutes et les municipalités, avec l'aide de commandes publiques, enrichir le paysage urbain. Exemplaire, l'action de Léonard Gianadda, membre associé étranger de l'Académie des Beaux-Arts, de dresser dans sa ville, Martigny, des sculptures originales aux carrefours et d'achever le parcours par un admirable parc-musée des grands créateurs de la sculpture contemporaine. En Seine-et-Marne, Yerres accueille désormais dans le domaine Caillebotte une importante Biennale de la Sculpture.
Pourtant d'autres manifestations ne vont pas sans brouiller les perspectives : installations, confrontation d'objets-sculptures modernes au décor classique du Château de Versailles ou aux peintures de salles du Musée du Louvre, tendent à substituer le jeu d'un spectacle à la vision intime de l'œuvre sculpturale, relation profonde, essentielle, avec le monde intérieur du créateur. Tel est le sens des témoignages des membres et correspondants de la section de Sculpture de l'Académie, que Claude Abeille, avec Brigitte Terziev, a rassemblés dans cette Lettre. Diderot encore, au Salon de 1767, soulignait et exultait ce que, dans ce domaine, l'œuvre en construction a d'unique : « En sculpture point de milieu, sublime ou plat ».

## sommaire

☛ page 2
*Editorial*
☛ page 3
*Actualités : « La place de la photographie dans l'éducation artistique et culturelle »*
☛ pages 4, 5
*Esposition : « Divers tissés »*
☛ pages 6 à 26
*Dossier : « Sculptures »*
☛ page 27
*Actualités :*
*Exposition à la Bibliothèque Marmottan : « Charlet, aux origines de la légende napoléonienne »*
*Hommage à AndrewWyeth*
*Distinctions*
☛ page 28
*Actualités : « Le Palais Lumière, un projet de Pierre Cardin »*
☛ page 29
*Communication : « Faux-jours et pleine lumière : Maurice Ravel » par Marcel Marnat*
☛ pages 30, 31
*Communications :*
*« L'originalité dans les arts plastiques et la protection de l'Art contemporain » par Didier Bernheim*
*« Photos-tableaux : une vision de peintre-photographe » par Titouan Lamazou et Cyrille Valroff (alias Wally)*
☛ page 32
*Calendrier des académiciens*



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**





# La place de la photographie dans l'éducation artistique et culturelle

**Le mercredi 28 janvier 2009 a eu lieu, dans la Grande Salle des séances de l'Institut, une séance plénière du Haut Conseil de l'Education artistique et culturelle en association exceptionnelle avec l'Académie des Beaux-Arts, à l'initiative de Yann Arthus-Bertrand, membre de la section de photographie et représentant de l'Académie au sein du Haut Conseil. Le thème de cette séance était "La place de la photographie dans l'éducation artistique et culturelle".**

La séance fut ouverte par Xavier Darcos, Ministre de l'Education nationale et membre de l'Institut. Au cours de ces quatre heures de débat, les académiciens et correspondants de l'Académie, les membres du Haut Conseil ainsi que de nombreux photographes professionnels et personnalités du monde de l'image purent évoquer les différents débats posés par l'enseignement de la photographie, recenser les pratiques pédagogiques déjà en place et proposer des solutions capables de répondre aux enjeux actuels. Le développement des résidences de photographes dans les établissements scolaires fut exploré comme une voie à privilégier en particulier, afin d'enraciner la photographie dans l'éducation artistique et culturelle. Cette séance fut également l'occasion d'élargir la réflexion de l'assemblée sur le rôle éducatif des arts en général.

Après un état des lieux dressé par Jean-Yves Moirin, Inspecteur général de l'Education nationale, Michel Poivert, Professeur d'histoire de la photographie à l'Université Paris I, Marie Muracciole, Responsable du service culturel du Musée du Jeu de Paume et Patrick Talbot, Directeur de l'Ecole nationale supérieure de la Photographie ont développé chacun un volet de la problématique de l'enseignement de la photographie, ce qui a suscité à chaque fois un débat avec les photographes et différents acteurs du monde de la photographie.

La séance a été clôturée par Guillaume Boudy, secrétaire général du Ministère de la Culture, qui a rappelé l'importance que Christine Albanel attachait à l'enseignement de la photographie, traduite notamment à travers la mise en œuvre à la fin de l'année 2008 du programme « Ecritures de lumière », programme national d'éducation à la photographie. ◆



*En haut : Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, Xavier Darcos, Ministre de l'Education nationale et membre de l'Institut et Didier Lockwood, Vice-Président du Haut Conseil de l'Education artistique et culturelle.*

*Ci-contre : la Grande Salle des séances où on pouvait reconnaître, au premier plan, Lucien Clergue et Yann Arthus-Bertrand.*

Résidences croisées de jeunes artistes dans le cadre du projet européen « Tapisserie contemporaine et art textile en Europe »

# Divers tissés

L'exposition « Divers tissés » s'inscrit dans le cadre d'un projet culturel européen initié par l'Académie des Beaux-Arts autour de la Tapisserie contemporaine et l'art textile en Europe.

Elle a été présentée du 25 au 28 février 2009 à l'Académie des Beaux-Arts, dans la salle Comtesse de Caen du Palais de l'Institut de France, et a permis de découvrir les œuvres de quatre jeunes artistes européens bénéficiaires de résidences en France, en Belgique et en Lituanie, sélectionnés par un Conseil artistique composé d'experts européens.

Ces œuvres ont été réalisées pendant les séjours des artistes, d'une durée de trois à quatre mois, au cours desquels ils ont pu développer une technique propre, une inspiration individuelle et une démarche spécifique.

Elles témoignent, à travers leur diversité, d'une même volonté de se réapproprier un héritage ancestral.

Quatre artistes textile, quatre personnalités européennes, quatre regards croisés sur la tapisserie contemporaine : une artiste lituanienne et une artiste roumaine en France, une artiste polonaise en Belgique, un artiste uruguayen en Lituanie, qui nous montrent que la pratique du tissage, longtemps tombée en désuétude, revit aujourd'hui à travers de nouvelles sensibilités et acquiert une dimension contemporaine incontestable.

En avril 2009, l'exposition sera également présentée à Kaunas (Lituanie). Un catalogue édité par l'Académie des Beaux-Arts accompagne l'exposition. ◆



## ▲ Rasma Noreikyte, *Métis*

« Cette tapisserie s'intitule *Métis*. C'est la fusion de deux portraits de deux personnes différentes en apparence, mais qui sont profondément connectées. Les couleurs dialoguent entre elles pour souligner l'harmonie et l'unité du monde à l'instant donné. Les portraits évoquent le temps suspendu où deux personnes expriment leur intimité physique, la tendresse et la sincérité. Les matériaux utilisés cherchent à rendre les aspects physiques de la peau et à dépasser le bidimensionnel. Je souhaite que le spectateur puisse se sentir concerné ; qu'il devienne partie prenante de ce moment suspendu dans le temps ».

## *La genèse du projet*

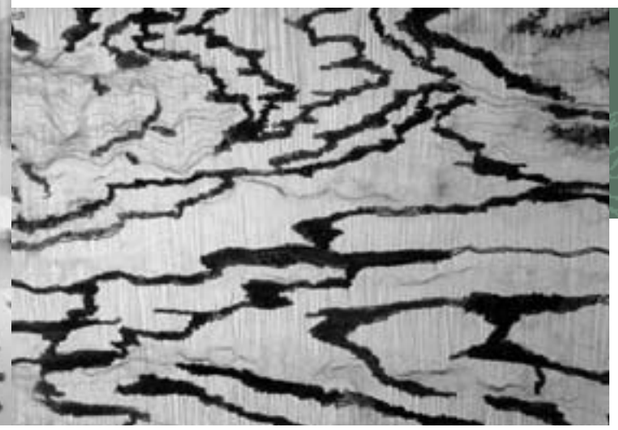
**Dans le cadre du projet européen « Tapisserie contemporaine et art textile en Europe, soutenu par le programme Culture (2007-2013) de l'Union Européenne, l'Académie des Beaux-Arts, la faculté d'Art de Kaunas et l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles ont lancé fin 2007 un appel à candidatures proposant des résidences artistiques croisées, dans le domaine de l'art textile, avec pour thème : « Le dialogue interculturel ». En janvier 2008 le jury européen, réuni à Bruxelles, a sélectionné les quatre artistes résidents de Chars, Bruxelles et Kaunas.**
**Le jury européen était composé de Yole Devaux, responsable de la finalité Tapisserie à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, Ecole supérieure des Arts, de Michel Baudson, directeur honoraire de l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, Ecole supérieure des Arts, d'Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, d'Yves Millecamps, Président de l'Académie des Beaux-Arts en 2008 et de Laima Orzekauskiene, professeur à l'Institut d'Art de Kaunas, ancienne responsable du département de Tapisserie.**
**En France, la fondation Dufraine a accueilli deux jeunes artistes au domaine de Chars, dirigé par notre confrère Jean Cardot, du 1er mars au 30 juillet 2008.**





*De gauche à droite et de haut en bas :*

*Rasma Noreikyte*, Metis, *2008, technique personnelle, fils synthétiques, thé, café 155 x 116 cm* | *David-Elliot Salamanovich*, La Belle Au Bois Dormant (pendant qu'elle dormait), *2008, techniques personnelles d'entrelacement et montage-rubans, feutre.* Photo Redas Vilimas. | *Aranka Ravai Nagy*, L'entrée du labyrinthe, *2008, techniques mixtes, coton, laine 2 x (210 x 120) cm* | *Ludwika Zytkiewicz*, Ciel belge, *2008, shibori, soie, 9 x (36 x 36) cm*



## ▲ David-Elliot Salamanovich, *Pas plus qu'un violoniste sur le toit*

« Dans ma carrière, j'essaie de traduire dans une langue textile légendes et symboles, histoires contemporaines et fantasmes ; simple jeu technique, pièce artistique ou objet de design.
Un jour j'ai rencontré les rubans, et j'ai commencé à les tester, à essayer d'aller au-delà de leur taille restreinte. Traduction du chant grégorien, tressage d'histoires, armures de tissu qui se dévoilent et s'élargissent, un nouveau langage qui met en relation tout ce que je découvre.
Tisser c'est créer des formes nouvelles. Le travail du tissage est un travail de création et un enfantement. Lorsque le tissu est terminé, la tisserande coupe le fil qui le relie au métier, et en le faisant prononce la même formule que la sage-femme en coupant le cordon ombilical. Tout se passe comme si le tissage traduisait en langage simple l'anatomie mystérieuse de l'homme. »



## ▲ Aranka Ravai Nagy, *Conversation de miroirs*

« Afin d'organiser un dialogue, je propose d'utiliser le concept des miroirs. Mon miroir ne reflète pas, cependant, l'image stylisée et décorative de la nature, mais ouvre un espace de dialogue qui cherche la vérité ou l'illusion, afin de se voir tout entier, se connaître, s'identifier.
Des tons variés et bleus forment des vagues de velours parmi les fils noueux et rampants. Il y a une fenêtre, une grande porte en verre, une ouverture pour regarder au loin. Un couloir dans lequel le regard se focalise, un miroir qui change en fonction de la lumière, ouvrant des perspectives différentes, un labyrinthe de visions nouvelles. La même image a été réalisée en parallèle, dos à dos, en opposition. Ainsi créées, les deux images sont fixées des deux côtés d'un cadre, et j'ai tissé des formes similaires en symétrie mais également en opposition. Les formes sont semblables mais pas identiques, car le reflet est le résultat de deux moments. »

## ◀ Ludwika Zytkiewicz, *Mes impressions de Bruxelles*

« Le *shibori* japonais offre de nombreuses techniques complexes dont la teinture à réserve par ligature du tissu. J'ai utilisé le *shibori* pour créer de nouvelles surfaces uniques avec des formes sculpturales extraordinaires. Les pièces tridimensionnelles sont fabriquées à partir de soie teintée bleue, et deviennent des formes abstraites. Certaines sont fabriquées de textiles perforés ou découpés et deviennent des sculptures illuminées. Je travaille également sur un autre groupe d'œuvres, les objets. A l'intérieur de chaque objet, je montre un arrangement différent du tracé. Chaque objet définit un espace, accentué par la lumière, et dont les formes sont adoucies par les ombres. L'art du *shibori* est devenu ma profession, mon obsession, ma vie. Cela me surprend toujours lorsque je ne reconnais pas ce matériau de soie que j'utilise, car les effets qu'il produit sont à chaque fois très différents. J'aime jouer avec la couleur et la forme pour construire mon monde. » […]

# Sculptures

## « Miroir magique »

***Depuis que l'apparition de l'idée du « Musée imaginaire » a pu nous convaincre que l'inventaire des œuvres du passé était pratiquement établi et que nous avions maintenant une idée assez complète de la création sculpturale du monde entier depuis les origines, nous aurions pu croire que nous nous trouvions maintenant dans une époque toute nouvelle et qu'il fallait oublier tout ce passé encombrant et même le détruire si on pouvait, dans la pensée, certes naïve, que, comme la science, l'art pouvait progresser et donc se trouver un moment dépassé et mis au rebut.***

***Tout ce que nous pouvons voir maintenant de la vie artistique, grandes expositions, rétrospectives, engouements pour les musées, nous prouve abondamment le contraire et nous confirme que la sculpture n'est pas seulement l'expression d'une époque, d'une civilisation, d'un moment exceptionnel, mais tout simplement un langage universel.***

***Ce langage est le même depuis toujours dans sa syntaxe et sa rhétorique, depuis les masques animistes africains, les gardiens furieux des temples japonais, les envolées mystiques du Baroque jusqu'aux déploiements géométriques de Pevsner.***

***Le groupe des sculpteurs de l'Académie des Beaux-Arts montre, dans sa diversité, un peu de l'universalité de ce langage capable, après 30 000 ans de service, de continuer à inventer et à nous proposer le «miroir magique» de ce que nous sommes.***

**Claude Abeille**, ***membre de la section de Sculpture***

*Albert Féraud*, Sans titre, *dans l'atelier, 1995.* Photo François Galinier



*Brigitte Terziev,* Groupe de « spectres », *2 mètres hors tout, terre à grès, 2007.*

# *L'empreinte*

***Par* Brigitte Terziev*, membre de la section de Sculpture***

Orages, volcans, tremblements de terre, bêtes féroces et famines accompagnent la vie de l'homme préhistorique désarmé par ces calamités qu'il ne peut nommer.

Face à cette incompréhension il réagit : cailloux, rocher, tronc d'arbre sont récupérés. Il coupe, déplace, change l'ordre initial de ces éléments et forme dans l'espace une sorte de mise en scène pour se donner un rôle à jouer aussi et faire corps avec les puissances occultes de cette même nature qui le terrorise.

Les dieux se glissent dans ces structures et permettent un dialogue avec le terrien. La sculpture est née sans le savoir de ce mélange mystique.

Si elle reste marginale, c'est peut-être bien grâce à l'empreinte de cette mémoire première, gardant encore en elle cette interrogation très forte face à la nature la plus sauvage. Si même au cours du temps elle devient servante d'un roi, d'une morale, ou d'une éthique bourgeoise, elle garde une position énigmatique de par sa structure même. La résurgence d'un état invisible domine la sensualité ou l'austérité des formes. De même qu'au théâtre le corps sur scène n'est que le support, le subordonné au drame intérieur qui lui, est le véritable héros masqué.

La sculpture est un art froid, en distance du monde qui l'entoure. Elle magnétise le regard mais exige l'exclusivité d'un espace. Dire que la sculpture est remplacée par l'architecture contemporaine, c'est plaisant pour l'architecte, mais c'est impossible, un non-sens : tout en ayant le privilège de pouvoir se placer d'une façon harmonieuse, à l'intérieur d'un édifice ou d'une maison particulière, la sculpture, elle, n'accepte pas l'intrusion, l'habitat, le lieu commun des humains, sans y perdre sa raison d'être, son essence, son processus vital, sa captation territoriale. Avec subtilité, elle restitue un espace, imaginaire celui-là. De là, l'angoisse de certains visiteurs ne pouvant réinterpréter cette dimension imposée par l'œuvre et préférant voir la photo, son image, plutôt que la structure dans sa réalité exigeante.

Il faut aussi pouvoir entrer dans son silence qui est composant musical et non absence de son. Le silence, maître de cérémonie, inscrit entre les formes la durée de l'énigme. Il ne peut se concevoir sans l'attention du visiteur, sans la concentration du désir. Ce n'est pas un simple objet d'art mais plutôt un sujet où l'art devient partenaire ; la sculpture impose et c'est à nous de pouvoir trouver le chemin qui nous conduira jusqu'à son territoire. Quand il n'y a plus de mystère dans l'objet, c'est que la mort même n'a plus de résonance. Absence de mort, donc absence de vie aussi ; sans expression venant de l'intérieur, elle ne devient plus qu'un simple décor. La sculpture abstraite ou figurative dégage une grâce de cet élan vital, cette soif d'absolu, inscrite dans la mémoire humaine.

> « Le silence, maître de cérémonie, inscrit entre les formes, la durée de l'énigme. »

Par son matériau opaque ou translucide, par le brut, l'archaïque ou le fragile, elle est gravité, de par son accroche au sol transmetteur d'équilibre et de lumière.

Une sculpture cassée reste une sculpture. « Elle a été » : son souvenir dégage encore un parfum d'existence. La preuve en est que certains musées abondent encore de ces figures sans nez ou sans bras qui pourtant sont exposées, ceci serait impensable dans le cas d'une peinture délabrée.

Terre cuite, acier, verre, fonte, transformation de matière chimique, tous ces choix de matériaux permettent l'état des lieux au murmure de la connaissance.

Il y a tant d'histoires et de langages à décrypter, de distance avec le quotidien, de chemins ouverts sans code d'entrée mais si difficiles à parcourir. Même située dans un gouffre ou au fond d'une caverne, cette mémoire en trois dimensions garde son secret et la virtualité du rêve cristallisé. Tout en étant le fruit de l'expression humaine, elle crée ce parfum d'insondable liberté face à son auteur.

Maître des lieux, mirage dont le pouvoir insistant et suspect, ne donne à voir que par moment, selon son désir, pour certains visiteurs.

Lumière et territoire acquis, la sculpture elle-même en représentation, joue au regard du magnétisé, le théâtre de notre inconscient. ◆

**Brigitte Terziev**

*(née en 1943 à Paris, élue en 2008, fauteuil créé).*

*Elève de Couturier et Adam. Prix Bourdelle en 1997*
*Ses grandes figures tutélaires identifient une dramaturgie qui est langage. Ses Vigiles de* leurs propres âmes *sont nés de l'argile malaxée qui craquelle à la cuisson, bardée, mutilée par des boulons, des barres de fer rouillées. Le vernis dissimule la rugosité de la terre, à la fois armure et plaie. Des présences mémorielles animées du souffle qui les rend visibles. L.H.*

# La sculpture est un voyage

***Par* Claude Abeille,**
***membre de la section de Sculpture***

La sculpture est un voyage. Il n'y a pas d'heure de départ et on ne sait pas quand on arrive, mais il y a des rencontres, des apparitions et des surprises.

Ça commence souvent par un morceau de plâtre, un gravas qu'on aperçoit posé sur une planche, qui a l'air de s'ennuyer et qui demande à ce qu'on s'occupe un peu de lui. Pour ça, il insiste en montrant dans sa forme une proportion un peu insolite, un certain déséquilibre dans sa position qui pourrait faire croire qu'il va tomber, mais il n'en est rien, il est solide sur sa caisse. Pourtant il veut, c'est certain, changer de place, faire son intéressant et maintenant que je le sais, voilà que je me prête aussi à son jeu.

Il faut d'abord qu'il grandisse et prenne la taille qui va lui convenir. Va-t-il offrir ses formes à la caresse de la main ou au contraire faudra-t-il le regarder d'un peu loin, à la distance de la conversation, ou bien souhaite-t-il aller jusqu'à la dimension théâtrale où il lui faudra gesticuler ?

Mais le plâtre souple et onctueux n'attend pas, il demande à intervenir, et là, c'est le risque et la chance qui apparaissent, avec le mouvement de la main qui dirige la spatule, les éclaboussures, les coulures, parfois heureuses, c'est le rythme des gâchées de plâtre qui se succèdent régulièrement.

Maintenant, la forme commence à apparaître dans la lumière qui coule le long des plans, saute les crevasses, suscite les ombres. Ce sont bientôt les métaphores qui se proposent au regard, hautes falaises déchiquetées, vastes estuaires ondoyants et râpeux, plissements des tissus, jabots ruisselants qui réinventent une géographie mouvante chaque jour modifiée…

C'est le moment où le voyageur, troublé, ne reconnaît plus dans les formes, qu'il a pourtant inventées, ce qu'il pensait y avoir mis. Ce n'est pas la forme qui a changé, c'est lui-même, c'est son regard qui voit maintenant la chose comme un étranger qui débarque. C'est la sculpture elle-même qui prend l'avantage, son autonomie, et la responsabilité du sens. C'est aussi le moment où le sculpteur refuse ou accepte cette apparition inattendue mais finalement espérée, et s'efforce de la faire sienne en l'affirmant plus encore. ◆



*Claude Abeille,* L'embarquement,
*84 x 49 x 40 cm, bronze, fonte Susse, 1996.*

**Claude Abeille**

*(né en 1930 à Landerneau, élu en 1992 au fauteuil de Raymond-Martin)*

*Prix Bourdelle en 1963. Sculpteur de formes, Claude Abeille crée une humanité à la recherche d'elle-même.* L'enveloppe *vestimentaire se substitue au corps devenu la métaphore d'une thématique du pli. Le plâtre et le bronze expriment le passage et l'intemporel pour exprimer le mystère de l'être et des traces qu'il laisse dans l'espace. Récemment le thème de la danse a amené Abeille à expérimenter la co uleur avec les résines polychromes. L.H.*





# Algébricalme

***Par* Antoine Poncet, *membre de la section de Sculpture***

1 *J'espère que mes sculptures, une fois abandonnées à leur sort, nourries de mes caresses transmettent une parcelle de ma nature.*
*J'essaie de les abandonner pleines de vie...*
*La richesse intérieure insondable de l'artiste doit imprégner les sculptures.*
*Chaque matin, je recommence instinctivement mon « dialogue magique avec la matière ».*
*Pour moi c'est la face heureuse de la vie que j'essaie de saisir…*
*C'est elle qui me soutient et m'enthousiasme, je l'aime...*
*A d'autres la charge d'exprimer le drame et le malheur.*
*Pourtant je suis conscient des faiblesses de nos sociétés, mais dans l'atelier, j'ai la chance de tout oublier (les êtres malheureux, les enfants maltraités, toutes les misères du monde… )*
*La glaise entre mes doigts, j'oublie et ne vois plus qu'un grand couloir avec une lumière bizarre, chaleureuse, c'est dans ce contexte que je m'oublie et travaille.*

2 *L'alchimie intime de l'artiste est difficile à exprimer par les mots !*
*Son émotion devenue sculpture ou peinture doit cependant se retrouver au centre de la société pour apporter joie, humour, poésie et rêve.*
*Mes vues n'ont pas changé depuis cet entretien avec André Kuenzi en 1988, ma recherche actuelle est cependant dirigée vers la sève se lovant dans les plus petites arêtes accompagnant la plénitude de la forme entourant l'invisible colonne vertébrale de la sculpture...*
*C'est son apparition qui transforme l'objet en sculpture…*
*Ma poursuite quotidienne de cet objectif, difficilement atteint, me tourmente, me passionne.*
*Préserver mon équilibre dans la traque de cette chimère que je confronte à mon besoin de lumière, de bonheur n'est pas facile.*
*Mais je sais que l'ombre, autre source d'inspiration de tant d'artistes attirés par le noir et le drame ne peut m'inspirer.*

*Antoine Poncet,* Algébrica, *235 x 120 x 60 cm,*
*marbre de carrare, 1995-1997,*
*Paris, musée national d'art moderne (AM 2003-579).*
Photo © Ecliptique / Laurent Thion

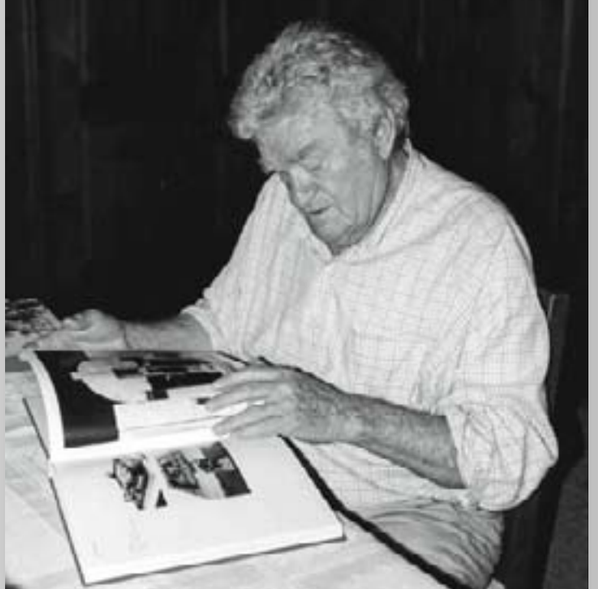
*3*
*Pour transmettre cette lumière et cette sève dans une œuvre d'art, je suis fidèle au « sillon » que j'ai découvert, le creusant sans relâche à la recherche du « diamant enfoui dans ses entrailles »…*
*Pour éviter de m'isoler dans cette fouille, je m'évade vers une étoile invisible… je sais ne jamais pouvoir l'atteindre…*
*Cependant l'espérer est chaque jour une aide pour labourer à nouveau la terre redevenue vierge de mon sillon !*
*Le plaisir est de retour…*
*Ce que nous faisons n'est justifié que s'il y a un accès au rêve, au spirituel, à un certain humour à la poésie.*
*Les mains malaxent chaque jour un peu plus la terre porteuse de formes, avec les autres matières, plâtre, bronze, marbres.*
*Ma recherche incessante est celle de la sève, c'est sa présence invisible qui transforme l'objet en sculpture…*
*Je crois en la jeunesse bouillonnante de passions et de doutes.*
*En cherchant sa route elle va dépolluer l'art et…*
*le reste…*

**Antoine Poncet**
*(né en 1928 à Paris, élu en 1993 au fauteuil de Louis Leygue)*
*Prix Henry Moore en 1983. Reconnu internationalement, il s'inscrit dans la tradition de la taille du marbre pour une sculpture informelle organique. Son langage naît des formes dynamiques, d'ordre végétal ou humain dispensant élan et vitalité. Courbes et spirales appellent un dialogue avec la nature pour un hymne à la vie. Le poli du bronze répond à l'enveloppe mystérieuse, dont la plénitude plastique est source de beauté. L.H.*



## Pietro Cascella

**Nous avons perdu, le 10 mai 2008, un des plus grands sculpteurs italiens de l'après guerre élu en 2004 correspondant de notre Académie. Ce fut un de nos amis de Pietrasanta (ville au cœur de la Versilia Italienne, voisine de Carrare, patrie des sculpteurs du monde entier.) Son œuvre de sculpteur de marbre est reconnue en Italie et dans le monde entier. Son monument le plus connu est le Monument aux martyrs d'Auschwitz (ci-dessus), réalisé à la suite d'un concours international.**
Photos D.R.



# *Apologie de la forme*

***Par* Jean Cardot*, membre de la section de Sculpture***

Il y a le langage de la sculpture et celui de la littérature. Il m'est toujours difficile de parler de la sculpture, ma relation avec l'œuvre n'est pas du domaine du verbe. Pour moi, la création s'inscrit directement dans le trait du dessin, dans la cire, la pierre, la terre. Les mots du sculpteur, ce sont le vide et le plein, ses phrases s'écrivent dans l'espace. En écoutant Didier Bernheim expliquer que la création, pour le droit, c'était la mise en forme de l'idée (1), je me demandais si, pour le sculpteur, et peut-être aussi pour d'autres auteurs, la forme ne précédait pas l'idée. Certaines de mes sculptures sont nées d'un objet, d'un outil, d'une pierre ramassée sur le sol. Est-ce que l'idée n'est pas révélée par la forme ? Comme beaucoup d'autres sculpteurs l'ont dit avant moi, la création est faite de doutes, d'hésitations. On ne sait pas au départ où elle nous conduira. C'est un peu ce que disait César à sa manière : « Je pars d'une idée qui est en moi, d'un néant et je pars à l'aventure jusqu'au moment où je me trouve face à quelque chose qui m'est étranger. C'est justement ce qui en fait une réalité. Cette chose distincte de moi, elle existe dans sa matière, son contenu, son espace. Car en fin de compte une sculpture doit prendre possession de son espace ». Dans cette expression, il est remarquable que pour César l'idée n'est rien. C'est un néant. Est-ce que Giacometti n'exprimait pas le même sentiment lorsqu'il disait : « Une sculpture ne m'intéresse vraiment que dans la mesure où elle est, pour moi, le moyen de rendre la vision que j'ai du monde extérieur. Ou plus encore, elle n'est aujourd'hui pour moi que le moyen de connaître cette vision. Je ne sais ce que je vois qu'en travaillant ». Pour le sculpteur l'instrument de la connaissance ce n'est pas le verbe, c'est la forme. En faisant ce qui peut paraître l'apologie de la forme, je ne prends pas le contre-pied de l'art conceptuel, je m'intéresse à toutes les formes de création, mais j'ai reçu mon premier salaire d'un tailleur de pierres. Si l'acte de création est un acte de liberté, ce qui m'a donné la liberté de créer, c'est la connaissance du métier. Le processus de création par le travail sur la forme n'est d'ailleurs pas le propre des plasticiens, Paul Valéry décrit la même expérience. Il parle de « la résonance de l'exécution ». J'ai noté cette phrase que j'ai trouvée saisissante de vérité. Dire que l'on ne sait pas où nous conduit la création peut paraître paradoxal pour un sculpteur qui a beaucoup travaillé sur commande. On pourrait croire que dans la commande tout est dit, ou presque, mais l'œuvre ne perd son statut d'objet que lorsqu'elle est habitée. Les contraintes de la commande nous font peut-être, plus encore, ressentir la nécessité de l'apport créatif du travail. C'est aussi ce que je ressens dans la création monumentale, lorsque se met en place un travail d'équipe passionnant, avec les assistants et le fondeur. A ce moment c'est toute une équipe, avec ses différents corps de métiers, qui entre en résonance dans cette convivialité, tellement féconde, du métier de sculpteur. ◆

> “Pour le sculpteur l'instrument de la connaissance ce n'est pas le verbe, c'est la forme.”

**Jean Cardot**
*(né en 1930 à Saint-Etienne, élu en 1983 au fauteuil de Paul Belmondo).*
*Prix Bourdelle en 1961. Formé aux techniques du modelage et de la taille directe dont il a transmis le noble héritage, Cardot incarne la grande sculpture avec des commandes internationales. Son parcours officiel se double d'une recherche plus intimiste enracinée dans un humanisme universel. Un dialogue entre la forme et la pensée où l'humour discret est au service de sa fascination pour la vie avec des formes plus abstraites et lyriques. L.H.*



*(1) Voir page 30.*

*Jean Cardot*, Petit centaure, *bronze cire directe, 30,5 x 24 x 9 cm, Fonderie de Coubertin, 1970.* Photo Pascal Bories.

# Sous l'angle du modelé

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

La sculpture *Eve* (dont le titre est un hommage à Giliberthus, le sculpteur d'Autun) se présente comme un corps allongé dans un déploiement horizontal vers l'avant ; presque totalement en suspens, elle ne repose que sur quelques points des genoux, et en majeure partie sur le vide.

Sa silhouette générale dessine une sorte d'Arche fragmentée.

Cette pièce est le dernier état d'un travail qui couvre approximativement une dizaine d'années.

Souvent j'ai pensé à cette fresque du tombeau de Touthankamon représentant Noüt, déesse de la voûte céleste, figure féminine qui décrit un arc de cercle surplombant et englobant hommes, bêtes et choses. Ce sentiment de l'arche me vient peut-être d'elle dans ma sculpture.

Il n'est pas possible de verbaliser ce que l'on a tenté de faire dans une œuvre plastique. Je ne m'y risquerai pas. Mais parfois certaines évidences surgissent au cours du travail ; par exemple, il m'est apparu que la forme que je travaillais était pour moi une déchirure, une brèche dans cet espace précisément où nous vivons et que nous ignorons.

La forme spatiale et cette déchirure qu'elle inflige font surgir ce lieu totalement abstrait où reposent toutes choses.

Construire une forme qui ressemble à un corps humain au sein de ce lieu complètement inconnu qu'est l'espace à trois dimensions, c'est une entreprise étrange et dont les fruits sont toujours des miettes, des fragments, des directions prises et puis abandonnées et recommencées. C'est sans doute pour ces raisons que j'ai fabriqué cette sculpture à partir du vide. J'ai utilisé la cire (qui ne nécessite pas d'armature comme la glaise) et j'ai travaillé par morceaux successifs, enrobant le vide avec la feuille de cire, sans suivre de direction préétablie, progressant en aveugle parmi les innombrables combinaisons de l'espace.

L'idée que je me fais de la sculpture est un peu particulière, en ce sens qu'elle ne doit pas être totalement incarnée mais doit posséder cette immatérialité qui peut exister dans le dessin.



*Pierre-Edouard*, N°21 - Eve IV, *48 x 124 x 61 cm, bronze, fonte Godard, 2002, galerie Claude Bernard.*
Photo Gilles Abegg

> « Ce vieux rêve sculptural qui veut que le modelé d'ombre et de lumière soit l'unique maître. »

Je crois avoir, en ce sens, toujours cherché à anéantir une des données fondamentales de la sculpture : la masse physique et la pesanteur.

Je ne vois surgir la vie des formes que lorsqu'elles brisent leurs liens naturels et qu'elles semblent être générées par l'espace qui les contient.

A une certaine étape, la sculpture n'avait pas de jambes, et maintenant elle n'a toujours ni bras ni tête : l'idée de « compléter » est quelque chose dont j'ai préféré me passer autant que de celle de la pesanteur.

La vraie raison à cela est sans doute ce vieux rêve sculptural qui veut que le modelé d'ombre et de lumière soit l'unique maître, le seul guide à décider où commence la forme et où elle s'achève. Ce qui implique, à la fin, que la figuration humaine tende à devenir une « surprise ».

Et c'est vrai que cette sculpture est faite de fragments qui successivement s'emboîtent et finissent par figurer un corps sans qu'il y ait eu de proportions anthropomorphiques qui aient préexisté au travail.

La représentation humaine est pour moi d'une extrême importance - en art c'est de nous qu'il s'agit - mais je ne peux la concevoir que comme quelque chose qui surgit et me surprend.

Je voudrais maintenant revenir quelques années en arrière pour évoquer un peu de mon parcours. J'ai commencé par le dessin et cela dans un sens chronologique, mais également, absolu, car si j'avais à me définir brièvement, je dirais que je suis dessinateur.

A travers mes premiers dessins comportant une suite de personnages, je cherchais surtout à fabriquer une sorte de modelé « ininterrompu ».

Peut-être l'analogue de ce que serait la fugue en musique. Une manière de ne travailler que sur les densités de clair-obscur en restant perpétuellement continu. Il s'agit de modeler et, je dirais presque, de moduler. J'ai toujours abordé le dessin sous cet angle, c'est-à-dire d'abord et avant tout, comme du modelage, et comme une sorte de continuum d'espace qui ne cesse pas de se recommencer, de se poursuivre, et qui ne supporte jamais la clôture, la ligne, le terme.

Le travail de dessin et de peinture s'est poursuivi à travers ce thème des personnages à terre (ils tombent ou se relèvent, ambiguïté qui doit avoir un sens que j'ignore).

En les revoyant je m'étonne presque de voir le rapport thématique avec ce que je travaille actuellement en sculpture. Il y avait là un élément qui m'apportait beaucoup, c'est l'intensité qu'impose le rapport au sol, à la terre. C'est aussi un rapport à la chute et à l'élévation, bref, un rapport compliqué avec la pesanteur.

Quant au personnage lui-même, de par son horizontalité, il devenait pour moi un paysage entier, avec ses creux, ses montagnes, ses vides.

Je désire m'attarder ici sur l'idée de série. Comme vous le voyez, mon travail se présente par séries ; or il y a beaucoup de façons d'envisager ce qu'est une série. Il y a celle de Francis Bacon par exemple, pour qui le fait de lire plusieurs images en série a un sens. Il les conçoit par séries. Et puis il y a beaucoup d'artistes contemporains qui développent un concept à travers la série, et qui créent une progression.

Pour moi la série est encore autre chose. Lorsque je reprends un thème que j'ai déjà travaillé sur une sculpture, ce n'est pas pour en faire une deuxième, c'est pour refaire la première.

C'est l'insatisfaction vis-à-vis du résultat qui motive ce phénomène. Ce qui finit par faire série, ce sont en réalité des tentatives différentes vers le même but ; la série se forme toute seule parce que la vision originelle de départ est en demande d'un réajustement.

J'ai travaillé aussi ce thème d'un personnage qui monte sur une échelle. Là encore se poursuivait le même dialogue avec la pesanteur.

J'envisageais un peu la figure comme une coque sculptée et vide à l'intérieur, qui naissait du vide et y retournait. Cette coque avait la possibilité d'être inachevée, ou achevée, c'est la géométrie de l'espace qui devait décider. Je commençais un fragment et le poursuivais dans le sens de la figure, et soit il se prolongeait, soit il se stoppait et retournait au néant.

> « Je cherchais surtout à fabriquer une sorte de modelé « ininterrompu ». »

J'articulais les plans comme des facettes pour construire mon édifice - un principe extrêmement Cézannien - mais qui m'a mené droit à la sculpture.

Pour moi, en effet la grande synthèse a été la sculpture. Je ne m'étais pas aperçu qu'en dessinant, en peignant, je la pratiquais déjà depuis un moment.

Au début, j'ai repris le thème des personnages à terre mais presque comme des bas-reliefs. La tête et l'épaule n'étaient qu'une coque suspendue dans l'espace.

Très vite j'ai été littéralement obsédé par le thème de cette femme en suspens dont je vous parlais au début, et presque tout mon travail s'est organisé autour de cette vision, comme il continue de le faire actuellement et le fera pour longtemps.

Souvent ces sculptures apparaissent comme des fragments… Je ne fais pas grande différence entre fragment et totalité. Je ne recherche pas le fragment, mais je ne refuse pas la totalité.

Et je désire ardemment que la totalité apparaisse comme un fragment et le fragment comme une totalité.

Mais il y a un autre problème plus important derrière cela. Ça n'a l'air de rien mais je pense que c'est fondamental : la sculpture au sens classique telle que Rodin et même Picasso ou Brancusi l'ont pratiquée, débute toujours par ce que l'on appelle dans le métier « masser », c'est à dire placer les grandes masses, les grands plans de l'œuvre à venir, et elle se poursuit en affinant constamment ces grands plans par de petits plans. Comme dirait Bourdelle « c'est de la logique ». Et ils ont raison, c'est le parcours le plus logique.

Le problème pour moi, c'est que cette logique ne me convient pas pour une raison très simple, c'est que si l'on place les grands plans au début, le dessin est alors quasiment installé.

Or, ce que je recherche, c'est précisément le dessin ; et le dessin je ne le connais pas au départ. Je cherche à le découvrir. ☛

☛ Je ne pars donc jamais de la totalité pour aller au fragment, mais bien du morceau qui, ajusté à d'autres morceaux, finit par installer des rapports qui vont créer une sorte de totalité éphémère, totalité dont j'avais bien entendu une sorte de pressentiment au départ.

C'est très proche du travail du dessin : on part de la page blanche. Là, je pars du vide existant qui est la base de tout, et à l'intérieur de ce vide même, sans avoir rien esquissé, j'arpente la forme, je la mesure, sans savoir vraiment où elle ira, je la démolis la plupart du temps, jusqu'à ce qu'une articulation des plans finisse par avoir un sens. Et ce sens, c'est le dessin.

Je voulais finir en évoquant quelque chose qui est à la racine de tout mon travail : je dirais que c'est l'outil grâce auquel j'avance, et sans lequel je ne sais même plus ce que c'est qu'une forme, et cet outil si précieux s'appelle « le modelé ».

Quelques jours avant sa disparition, Degas, déjà sur son lit de mort, saisit très violemment le bras d'une jeune femme qui se trouvait là, lui relève la manche furieusement et se met à contempler très attentivement ce bras baigné dans la lumière. Ce que Degas regardait si passionnément pour la dernière fois, c'est encore cela, c'est le modelé.

Je pense que chaque artiste a une manière propre de ressentir l'espace, soit par la structure, soit par l'arabesque, soit par les plans, c'est sans fin. Certains ont la chance d'être outillés d'une large palette de possibilités, d'autres pas.

J'ai été amené à comprendre que mon mode d'approche de l'espace se situe toujours sous l'angle du modelé. Et je retrouve là, sans doute, ce dont je vous parlais à propos des dessins : ce qui m'obsède c'est l'idée d'un modelé ininterrompu, d'une modulation infinie, et le modelage sculpté est extrêmement en phase avec ce principe.

Le modelé est le vrai créateur de l'ombre et de la lumière, et en même temps, il n'est qu'une peau tendue sur l'immense vide de l'espace, il en a la fragilité et la puissance. ◆

**Pierre-Edouard**

*(né en 1959 à Paris. Elu en 2008 au fauteuil d'Albert Féraud)*

*Si le dessin a précédé, chez Pierre-Edouard, le geste du sculpteur, il a poursuivi avec le modelage et la cire le dessin dans l'espace dans sa quête d'une modulation sans commencement et sans fin. Le choix du corps morcelé pour un travail par fragments lui fait interroger l'ombre et la lumière, en jugulant le vide et atteindre la vie intériorisée arrachée à la matière, traduite dans le bronze. L.H.*




## Exposition-hommage à Albert Féraud à Passy

**Hommage au sculpteur Albert Féraud, cette exposition, à laquelle participent également Gérard Lanvin et Antoine Poncet, offre la présentation inédite des dernières œuvres de l'un des artistes majeurs du XXe siècle. Elle constitue un événement d'envergure nationale lié au patrimoine existant : rappelons la présence à Passy de la Porte du Soleil du même Albert Féraud, cheville ouvrière de la manifestation artistique mondialement saluée « Sculptures en montagne », en 1973. Un regard éclairé sur la route de la sculpture contemporaine qui balise aujourd'hui Passy.**
**L'exposition est présentée par la Mairie de Passy, durant cinq mois, du jeudi 30 avril au dimanche 27 septembre 2009. Il s'agit d'un projet transversal touchant l'action culturelle, le patrimoine, l'éducation, l'animation et le tourisme, qui a su mobiliser un partenariat local, départemental, régional et national et susciter une large couverture médiatique.**
**Cet hommage à notre regretté confrère Albert Féraud est la première étape d'un programme d'actions, avec, en point d'orgue en 2013, les 40 ans de sculpture contemporaine et le projet « Matières-matières » : rencontres entre l'art et la montagne, conçu à l'échelle européenne avec les interventions et les performances de jeunes artistes venus de tous pays.**

*« Albert Féraud, qui nous a quittés en janvier 2008, a donné ses lettres de noblesse à l'acier inoxydable. Ses mains démiurges subliment les déchets de ferraille dans les métamorphoses d'un univers baroque où l'improvisation, la sûreté du découpage, du pliage, la précision de la soudure contribuent à l'élaboration de son langage. Des envolées de plis, des torsions et des bourgeonnements, des corolles naissent des rythmes intuitifs entre vides et pleins, arrêtés dans un enchevêtrement de formes éruptives. Chez Féraud, la complémentarité est créatrice : le hasard appelle l'ordre, l'inventivité est au service d'une liberté, vecteur de risque mais aussi tremplin à une pensée en constant éveil. Epique, lyrique, sa sculpture est dynamisée par des rythmes musicaux qui participent de l'harmonie générale, engendre une monumentalité dont l'énergie, porte une plénitude organique et un élan fraternel. »*

Lydia Harambourg

# Eloge du plâtre

***Par* Gérard Lanvin, *membre de la section de Sculpture***

On est frappé d'entendre, à propos de matériau, des sculpteurs parler naturellement de la pierre, du marbre, du bois, du ciment, de la résine, de l'acier ou du fer, mais pas du tout, sinon très peu, du plâtre.

Il est considéré comme un matériau de transition, il sert à des modèles, des maquettes, rejoint le staff, la décoration… On le regarde peu comme un matériau en soi. Or on pourrait citer un Giacometti ou un Picasso, sans parler peut-être de Rodin et de bien d'autres, qui préféraient le plâtre à tout.

C'est, il est vrai, un matériau qui ne brille pas, montre la forme absolument comme elle est. Défauts et qualités sont tout de suite, si l'on peut dire, portés à l'œil nu.

Il y a, selon le sculpteur Claude Mary, une odeur du plâtre, il est permis de s'en griser. La blancheur aussi, sous une lumière terne, ou sous le soleil et qui fait jusqu'à éblouir, ou encore dans la pénombre, qui rend les formes spectrales.

Dire tout cela, quand on est d'abord un modeleur peut paraître paradoxal.

Un Maillol, entre bien d'autres, travaille admirablement le plâtre, sans jamais le fatiguer. Le plâtre, qui se prête à la taille, sert également d'empreinte et, quand il « prend », a les qualités d'une pâte.

Même réfractaire à ce matériau et loin d'avoir su le maîtriser toujours, pour moi il n'a pas fini d'être en somme, sinon un alibi, un instrument commode, bon marché, rapide et efficace. ◆

**Gérard Lanvin**

*(né en 1923 à Dijon, élu en 1990 au fauteuil de Jean Carton)*

*Elève d'Auricoste et de Couturier. Prix Fénéon en 1953. L'art de la médaille traverse son activité de sculpteur. Lanvin a élu le plâtre pour traduire des formes hybrides évoluant dans des architectures fragmentaires, des corps de femmes suspendues en vol.*
*Une impulsion originelle qui enracine son œuvre dans la métamorphose. L.H.*



*Gérard Lanvin,* Le Coureur, *95 x 100 cm, plâtre, 1978.*

# *La sculpture urbi et orbi*

***Par Léonard Gianadda, Président de la Fondation Pierre Gianadda, associé étranger de l'Académie des Beaux-Arts***

Depuis sa création, la Fondation Pierre Gianadda à Martigny en Suisse réserve une place de choix à la Sculpture. De nombreuses pièces sont présentées dans le cadre des expositions et ont rejoint les collections permanentes, mais ont également investi les espaces extérieurs, jardins, allées et terrasses. Ici, on peut marcher sur les pelouses, pour le plaisir du regard, mais aussi du toucher.

En 2008, la Fondation Pierre Gianadda a célébré ses trente ans. Au départ, elle s'était surtout fixé comme objectif de protéger les vestiges du passé gallo-romain de Martigny, en offrant un écrin aux multiples objets découverts dans la ville au cours des fouilles archéologiques entreprises depuis le XIX[e] siècle. L'édifice construit autour des ruines d'un temple celte s'est très vite révélé idéal pour accueillir expositions et concerts, grâce à l'atmosphère particulière qui s'en dégage et au vif intérêt qu'il suscite auprès de ses visiteurs. Restaient à aménager les espaces extérieurs des vergers qui se déployaient autour de la Fondation, au pied du Mont-Chemin boisé qui lui sert de décor naturel.

C'est là que les premières grandes sculptures ont été érigées. Le *Grand Coq IV* de Constantin Brancusi y dresse fièrement sa crête, rejoint par la *Colonne* à éléments interchangeables de Jean Arp, *La Méditation avec bras* d'Auguste Rodin, *De Música II* d'Eduardo Chillida, *Large Reclining Figure* de Henry Moore, *Tête* de Joan Miró ou *Le Grand Double* d'Alicia Penalba…

Au fil du temps, au gré des expositions, des coups de cœur et des opportunités, la collection s'est enrichie de nouvelles sculptures. Pièces d'eau, végétation luxuriante et arbres fruitiers ont crû, repoussant les limites d'un jardin qui ne pouvait s'étendre à l'infini. Bientôt, le parc fut agrémenté d'une terrasse ouverte sur les antiques constructions romaines et d'allées bordées de sculptures d'Arman, César, Marini, Chagall, Laurens, Venet, Calder, Poncet, Dubuffet, Szafran, Niki de Saint-Phalle et bien d'autres encore, que les visiteurs découvrent au hasard de leur promenade.

Plus tard, j'ai remarqué que cet ensemble d'une quarantaine d'œuvres, acquises au cours d'un quart de siècle, formait un véritable parcours de la sculpture internationale du XX[e] siècle, tant par la diversité des courants représentés, de la figuration à l'abstraction, que par la variété des matériaux utilisés : marbre, granit, béton, bronze, acier poli, aluminium, pâte de verre, résine de polyester, epoxystone ou céramique.

En vertu de ses trois dimensions, la sculpture se prête à une découverte sans cesse renouvelée. A chaque mouvement de celui qui la contemple, à chaque heure du jour, elle présente d'autres faces qui se transforment par l'absorption de la lumière ou le changement du décor.

> « Si la sculpture s'adresse tout d'abord au regard, elle invite également au toucher. »

Au moment où les urbanistes se mirent à redessiner les artères de notre cité, remplaçant les feux de signalisation par des ronds-points, le parc de la Fondation avait atteint sa pleine maturité. Les giratoires qui surgissaient à chaque angle de rue offraient l'occasion inespérée de faire essaimer l'art dans la ville, hors des enceintes qui lui étaient jusqu'alors réservées. C'est ainsi qu'aujourd'hui automobilistes et passants qui traversent Martigny découvrent, à une échelle souvent monumentale, et sous toutes leurs perspectives, treize œuvres de sculpteurs suisses, tels Erni, Luginbühl, Ramseyer, Staub, Favre, Dana ou Raboud.

La plupart de ces réalisations sont le fruit de commandes aux artistes, qui les ont pensées en fonction du lieu où elles seraient exposées. Ainsi, *Triangle*, de Silvio Mattioli, placé à la sortie de Martigny au carrefour du passage obligé entre l'Italie, la France et la Suisse, porte les couleurs de ces pays et en indique la direction.

Si la sculpture s'adresse tout d'abord au regard, elle invite également au toucher. On peut aisément expliquer aux enfants de ne pas trop s'approcher d'un tableau fragile. Il est en revanche plus difficile de leur interdire de caresser les formes arrondies et lisses d'un Moore ou de chevaucher les moutons de Lalanne. « On peut marcher sur les pelouses », indiquent les écriteaux bordant les allées du parc. Enfants et pique-niqueurs ne s'en privent pas. La sculpture s'inscrit à la fois dans la distance, nécessaire pour l'englober tout entière d'un seul regard, mais aussi dans la proximité d'un monde familier et convivial. ◆



*Niki de Saint-Phalle,* Les Baigneurs, *, 300 x 300 x 300 cm, polyester peint et fibres de verre, 1983.* Photo Arnaud Carpentier.

# L'artisanat

***Par* William Chattaway*, associé étranger de l'Académie des Beaux-Arts***

Mon premier contact avec la France a été une randonnée en auto-stop à travers le pays pendant l'été 1947. Deux ans après la Libération, l'accueil était chaleureux et parfois très émouvant. L'expérience m'a donné un aperçu de ce pays, de son peuple, de son histoire et de ses monuments : un souvenir inoubliable.

Après une courte visite à Paris en 1948 et grâce à une bourse de ma ville natale, Coventry, en 1950, j'ai pu m'établir à Paris et y travailler pendant toute une année. Et j'ai décidé d'y rester.

Avant la dernière guerre mondiale, et pendant la décennie qui l'a suivie, Paris, par consentement général, était « Le » centre où un séjour était souhaitable pour tout artiste. Et, en 1950, un grand nombre des artistes qui ont créé, au début du siècle, ce qu'on appelle « l'art moderne » était encore en activité à Paris ou ailleurs en France.

Le climat intellectuel et moral de cette période, marqué par la guerre et l'occupation, était très particulier car les idées, libérées, étaient en train d'être réexaminées. Il y avait dans l'air quelque chose d'urgent, d'impératif. Et l'art, qui en France était considéré comme une activité naturelle, jouait un rôle essentiel.

Par la suite, petit à petit, j'ai trouvé bien d'autres raisons en tant que sculpteur de travailler à Paris, et notamment la révélation d'une tradition de sculpture vieille de mille ans, chose unique dans les temps modernes et la découverte (surtout pour un anglo-saxon) de l'artisanat qui accompagne cet art.

En 1950, il y avait des mouleurs, marbriers, fondeurs, fournisseurs de métaux… On pouvait acheter un sac de plâtre à modeler, la filasse et l'essentiel pour les armatures chez n'importe quel marchand de couleurs qui, à ce moment là, étaient nombreux. Tout était là, facilement accessible. Et ceci, sur un fond de compréhension, d'une acceptation tacite de tous les Français, surtout pour les arts plastiques. On était à l'aise à Paris. (Un dernier avantage… l'art ne représentait pas encore un loisir touristique et on pouvait travailler en paix dans les musées).

Pendant les années qui ont suivi, je me suis aperçu que cette tradition d'artisanat devait être maintenue et que ce n'était pas toujours une chose garantie. Il y avait parfois une volonté de garder « les secrets du métier » et cela même chez les meilleurs. La transmission du savoir artisanal n'était pas nécessairement assurée vers les nouvelles générations, alors que la demande existait et existe toujours. C'est en songeant à cela que j'aimerais rendre hommage à une famille exemplaire pour la continuité et le développement du savoir : les Haligon.

> « Une innovation qui a beaucoup aidé Auguste Rodin (modeleur sans pareil) et ses assistants. »

A la fin du XIX[e] siècle, les agrandissements de sculpture par pantographe en trois dimensions étaient exécutés en « plâtre mort », une matière difficile sinon impossible à retoucher. Ce n'était pas grave pour les tailleurs de pierre mais pour les modeleurs, c'était une limitation. (Les réductions étaient, elles, réalisées en plâtre dur).

Le grand-père de l'actuel chef de famille Robert Haligon, a eu l'idée de réaliser les agrandissements en terre à modeler. Une innovation qui a beaucoup aidé Auguste Rodin (modeleur sans pareil) et ses assistants. Ensuite, Germaine Richier et bien d'autres sculpteurs se sont adaptés à ces techniques.

Plus tard, son fils a mis au point le principe permettant de remonter ensemble les différents morceaux d'un agrandissement réalisé en terre sur sa machine pantographe. Ceci permettait au sculpteur de se retrouver en face de sa sculpture entière, agrandie. Cette façon de faire a duré de 1925 jusqu'en 1970, quand Robert Haligon a adapté ses machines pour le polystyrène : un développement qui a permis l'énorme production de Dubuffet, Miro, César et Niki de Saint-Phalle. A présent, tous ces moyens coexistent et la famille continue d'explorer les nouvelles techniques comme la résine pour réaliser les éditions en résine et résine polychromée.

Et pendant toute sa carrière, outre la transmission à ses quatre enfants, Robert Haligon a formé de nouvelles équipes partageant ainsi son savoir.

Je trouve cet exemple admirable... Et très français. ◆



*William Chattaway,* Gabrielle, *résine peinte, 21,7 x 21,8 x 18,7 cm, 1992-1993.* Photo Benoît Chattaway.



**William Chattaway**

*(né en 1927 à Coventry (Angleterre), vit et travaille à Paris depuis 1950, élu en 2004 au fauteuil de Eduardo Chillida)*

*Sa sculpture pose les problèmes de monumentalité et d'espace, de volumes et de mouvement en tant qu'expression d'une vérité. Pour Chattaway le dessin dispense les signes essentiels, la matière exprime le volume et le plein, tandis que la lumière creuse les volumes. A partir des résines polychromes, de la terre cuite et du plâtre, sa sculpture exprime le clivage entre abstraction et réalité auquel il tente de donner des réponses avec le portrait. L.H.*

# La sculpture, un art qui évolue

***Rencontre avec* Jean-Gabriel Mitterrand*, galeriste***

**La galerie JGM est une des rares galeries parisiennes consacrée essentiellement à la sculpture et aux pratiques artistiques contemporaines qui y sont associées. Un marché difficile certes, mais une volonté défendue par son directeur Jean-Gabriel Mitterrand, pour qui la sculpture a encore de beaux jours devant elle.**

***Nadine Eghels : Pourquoi vous intéressez-vous à la sculpture ?***

**Jean-Gabriel Mitterrand** *: Je m'intéresse à la sculpture parce que j'aime la traduction dans l'espace de sensations et d'idées qui sont physiquement ressenties par le spectateur comme une conquête de l'environnement à l'échelle du corps humain ou bien en fusion avec la nature. C'est la sculpture qui nous permet de ressentir quelquefois mieux l'architecture, le sentiment de la nature, c'est elle qui nous donne le sentiment de notre propre corps par rapport à la force, à l'effet physique qu'elle produit. Le rapport du corps humain avec la sculpture est évident et voulu chez Richard Serra par exemple. Ma galerie est essentiellement consacrée à la sculpture mais dans cette volonté de travailler sur l'espace, sur la troisième dimension, nous avons créé une extension vers la photo, la vidéo, l'installation… et il y a bien sûr toujours des artistes peintres dans ma galerie, mais ils sont l'exception.*

***N.E. : Pourquoi si peu de galeries se consacrent-elles à la sculpture ?***

**J-G.M.** *: Parce qu'il faut de l'espace, parce que la sculpture est un marché plus difficile, non pas à cause du coût de la sculpture - pour les jeunes artistes, elle est proportionnellement un peu plus chère que la peinture, car elle implique des coûts de fabrication plus élevés, mais à partir d'un certain niveau de notoriété cette différence s'estompe -, mais les gens ont plus de mal à créer une relation chez eux entre leur espace de vie et la sculpture, c'est plus difficile que d'accrocher un tableau au mur. Le marché de la sculpture suit donc celui de la peinture, mais aujourd'hui il faut compter aussi avec l'apparition de l'objet-sculpture, qui peut être un objet utilitaire créé par un sculpteur, comme le bureau-rhinocéros de François Lalanne, le fauteuil-ginkgo de Claude Lalanne, ou les vases sculptés et colorés de Nikki de Saint-Phalle. Par le biais de l'objet-sculpture, on arrive à trouver un public plus large de collectionneurs et d'amateurs qui, ainsi, se familiarisent avec le concept de sculpture.*

***N.E. : Comment envisagez-vous l'avenir de la sculpture ?***

**J-G.M.** *: De nos jours, il y a de moins en moins de sculpteurs traditionnels, les sculpteurs de la nouvelle génération* ☛

☛ *n'ont plus tellement l'habitude de sculpter avec le marteau, le burin et même la fonte en bronze est devenue relativement rare. Les artistes qui travaillent avec l'espace, le volume, ne peuvent plus vraiment être appelés « sculpteurs » aujourd'hui, ce n'est plus le même mode d'expression. Ce sont des artistes qui travaillent plutôt dans le registre des installations… A la suite de Dada, du nouveau réalisme, du pop art etc., l'objet est arrivé dans la sculpture qui propose désormais des rassemblements d'objets divers, utilitaires ou industrialisés. Ensuite l'artiste qui s'intéresse au volume et à l'espace a aussi appris à travailler avec les nouvelles technologies, en intégrant les éléments virtuels et les apports de l'informatique, comme par exemple Xavier Veillant ou Claude Lévêque. Ces derniers créent des objets qui troublent, ils sont en quelque sorte proches de la tradition surréaliste ; il peut y avoir des éléments fondus en bronze, mais ce sont avant tout des assemblements d'objets et d'idées qui créent l'espace investi par l'artiste et par son œuvre. En fait, la sculpture évolue beaucoup ! De nouveaux matériaux sont utilisés, on trouve des sculptures faites de résine, d'assemblages d'objets et de vidéo, de néons - comme celles de l'Américain Sonnier, un des pionniers de la sculpture en néons, que nous exposons régulièrement -, il ne s'agit plus de sculpture traditionnelle mais de dessin dans l'espace. La sculpture a donc de beaux jours devant elle : tant que des artistes auront envie de créer en occupant l'espace, il y aura des sculpteurs !*

***N.E. : Comment concevez-vous le rapport entre sculpture et installation ?***

**J-G.M.** *: Traditionnellement, une sculpture, c'est une forme abstraite ou figurative, faite d'une pièce ou d'un assemblement de pièces, qui est issue de la main de l'artiste et ensuite fondue, ou peinte, mais où l'intervention de la main de l'artiste est primordiale. C'est un objet en soi. Une installation, c'est un assemblement de plusieurs éléments disparates, dont la réunion fait sens pour l'artiste, un sens qu'il nous propose de décrypter. Ce n'est plus simplement la sensation physique de la sculpture. On crée aujourd'hui des sculptures réalisées à partir d'éléments virtuels, qui ressemblent à des sculptures traditionnelles mais sont conçues dans un esprit tout-à-fait différent. Je dirais que l'installation prend tout son sens dans l'intention de l'artiste d'exprimer à partir de cet ensemble une idée conceptuelle à dominante sociologique ou politique le plus souvent, à moins qu'il ne s'agisse d'une intention liée à l'histoire récente de l'art.*

***N.E. : Comment vivez-vous le passage de la sculpture à l'objet ?***

**J-G.M.** *: C'est un passage qui se fait naturellement chez les artistes. Beaucoup de peintres sont passés à la sculpture, comme Picasso, Matisse, ou Degas qui sculptait ses danseuses afin d'avoir la mémoire du mouvement qu'il voulait restituer dans la peinture. La sculpture a souvent été un élément de soutien pour la création du peintre. Aussi facilement, beaucoup de sculpteurs sont passés de la sculpture à l'objet, souvent suite à une incitation domestique, ils réalisaient un vase ou une chaise pour la maison à la demande de leur femme, et cela les a amusés de s'emparer d'une forme qui est celle de leur sculpture mais qui a une fonction. On ne peut pas dire que ce soit du design, parce que ce n'est pas la fonction qui domine. C'est l'idée de la sculpture qui est détournée au profit de l'objet, ce n'est pas la fonction qui décide la forme mais la forme qui s'adapte à la fonction. Parfois, comme chez François, Xavier et Claude Lalanne, la fonction est intégrée tout de suite dans le processus créatif, la conception de l'objet apparaît en même temps que celle de la sculpture. Il s'agit de transgresser le rapport naturel que nous avons à la sculpture en troublant l'idée que nous en avons a priori, et en lui donnant une dimension supplémentaire, laquelle consiste très souvent à ouvrir la sculpture, ou à la rendre plus mystérieuse car porteuse d'une fonction qu'on découvre en même temps qu'elle.*

*Propos recueillis par Nadine Eghels*



**Gualtiero Busato**

*(né en 1941 à Civitavecchia (Italie), élu correspondant de l'Académie des Beaux-Arts en 2004 )*

*Formé dans l'atelier de son père, le sculpteur et fondeur d'art Mario Busato-Strauss (1902-1974), Busato est l'héritier de traditions dans lesquelles l'humanisme occupe une première place. Il s'invente une technique de la cire, modelée, repoussée, découpée, lui permettant d'exprimer le dynamisme de la forme en questionnant le vide. En 1962 il crée une Exposition du Petit Bronze au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris et inaugure en 1980 la première Triennale de Sculpture, jardins du Palais Royal Paris. L.H.*

# *De la cire à la cire perdue*

**Gualtiero Busato *par* Lydia Harambourg**

Lydia Harambourg a rencontré le sculpteur Gualtiero Busato, adepte convaincu de la méthode de la cire perdue : une pratique ancestrale et universelle, adaptée à un usage moderne.

Pour Gualtiero Busato, la pratique de la cire répond à une double volonté : la permanence d'un art dont le caractère artisanal assure la pérennité de son existence, et la sensibilité inhérente à ce matériau en permettant au geste de s'imprimer dans le mouvement, souple et caressant au stade de la finition de sa sculpture. Pour y parvenir, Busato s'est inventé un métier « moderne » qu'il a développé à partir du modelage des plaques de cire (naturelle, car Busato refuse les cires synthétiques) en évitant les contraintes de l'armature. Busato quête une approche variée et ludique du travail innovant de la cire qui a motivé sa vocation, il y a 55 ans, à la fonderie d'art paternelle, Busato. Son *Cosacco* (1958) réalisé en cire directe, fondue en bronze, (Hirshhorn Museum Washington) inaugure une œuvre dont la démarche plastique et expressive est axée sur la décomposition du mouvement à partir d'une recherche infinie de combinaisons de formes. Les plaques de cire sont découpées, soudées, repoussées, modelées avec une maestria imparable grâce à un exercice quotidien, vécu comme un « éveil pour l'esprit ». Pour Busato, la dernière surprise de sa sculpture est apportée par la transposition de la cire en bronze qui déclenche l'émotion de l'artiste lors de son intervention au dernier quart d'heure de la patine. ◆



*Gualtiero Busato,* Il Novelliere, *53 cm, bronze, fonte à la cire perdue, 2004.*

## *Entretien*

***Lydia Harambourg : Quelle est l'origine du travail de la cire ?***

***Gualtiero Busato*** *: La cire est le matériau le plus simple pour réaliser des pièces uniques. Toutes les principales civilisations de l'Antiquité à nos jours ont travaillé la cire. La cire d'abeille fut et reste la plus généralement utilisée. Malléable, chauffée dans une casserole, la cire se prête à des traitements qui n'ont pas changé, pour modifier son aspect, grâce à l'action du noir de fumée ou autres colorants.*

*Une particularité de sa pratique universelle est donnée par les cires morbides d'inspiration caravagesque du XVIIe du ceroplaste Giulio Zumbo mort à Paris en 1701, et les 606 cires anatomiques grandeur nature, d'un réalisme étonnant de Clemente Susini, cires visibles à Florence au musée de la Specola fondé par le Grand-Duc Leopold. Une autre technique consiste à modeler la cire sur un noyau, ou à l'aide d'armatures. C'est le procédé privilégié de Medardo Rosso (1858-1928) sculpteur impressionniste italien qui réalise des* bozzetti *(esquisses) modelés en cire sur noyau en plâtre, voir son* Ecce Puer *le bronze tiré de la cire, au Musée d'Orsay à Paris (1901). Il se permet de faire pleurer la cire par un coup de flamme qui lui donne une apparence diaphane et de souffrance. Quant à Edgar Degas, il modèle la cire polychrome sur armature, notamment avec ses mannequins à partir desquels il étudie les attitudes possibles de ses figures dans ses peintures : sa* Petite danseuse, *modelée en cire rouge et sa* Grande danseuse habillée *de 1880-81 en cires polychromes sur armature.*

***L.H. : Quel est l'emploi moderne de la cire ?***

***G.B.*** *: Sur le plan technique, la cire se travaille par plaques de différentes épaisseurs, (de 1 à 4 mm). Pour l'assouplir le sculpteur recourt à la térébenthine de Venise, résine de conifères semi-liquide.*



*Claude Mary,*
L'Enfant
de Bogota,
*2 x 2 m.*

# L'Enfant de Bogota

***Par* Claude Mary, *sculpteur***

Corps à corps.
C'est ça la sculpture,
on vit ensemble, on se plait,
on se prend dans les bras,
on passe la vie à se réinventer
sans lassitude,
on désespère de jamais pouvoir
se recommencer
et pourtant on refait... que faire ?

Il disait : « Je joue ce violon ».
« Et vous, comment le jouez-vous L'Enfant de Bogota ?
Comment l'avez-vous composé ? »
... Nous parlions de musique, je crois... ?

Je ne compose jamais,
ma main suit mon nez, ne pensez pas
que nous soyons sortis du sujet,
pas du tout, mais je brasse large,
il faut trouver les réponses.
« Bien, comment le jouez-vous le plâtre ?
Comment le gâchez-vous ?
Serré ? Léger ? »

Je vais vous museler,
je dirais grossier, parfois,
en mortier, souvent mœlleux,
consistance de terre.
Je n'ai plus tellement envie de répondre,
mais s'il n'était que de moi,
je demanderais plutôt :
comment le posez-vous ?
Excellent !
Nous voilà au cœur de l'action !
Poser, tout à fait cela, la manière de le poser,
approuva la « Diva » toute bouche sucrée,
elle pour qui le mot poser n'a pas de secret.
Laissons donc celle-là à ses mines,
elle a souvent raison.

———————————

Je n'ai pas oublié ce matin
où fut commencé L'Enfant de Bogota,
ni comment j'ai posé le plâtre.
Je l'ai lancé comme de la boue sur le trottoir
et sans reprise travaillé dans le frais
avec ce couteau de boucher
qui donne des plans très francs.
Les gestes s'enchaînaient sans redite,
entre chagrin et colère.

Michel Schneider m'avait écrit :
« Votre Bogota est une horreur... »
La manière de le poser
avait bien été la manière de le jouer.
Le grain du plâtre lui-même ainsi pétri,
roulé, jeté, tailladé, écrasé, dressé
était devenu scandaleux.
Il avait transcrit
un Massacre des Innocents.
Pour parler de musique
dans cet atelier de sculpture,
il n'est pas que de citer
des chefs d'orchestre en nombre,
la brassée des hautbois, le tambour,
la timbale, le Quatuor des Coqs et la Diva,
car la forme n'est pas une idée,
encore moins une appellation ni un titre.

La forme est un comportement physique
devant un matériau donné,
accompagné d'un geste et du toucher.

La sculpture est cela.

Sur le Mur, lointainement j'avais écrit :
la maison c'est le geste, et puis, musique...
« Fou, Grenouille et Garçons »

———————————

Blanc bec ou Méditatif ou Tête de mort,
j'entends aussi leur chanson.
Le plâtre, brassé pour donner chair,
était parfois devenu un instrument
d'une souplesse incomparable,
docile et ferme, et ne s'effondrant pas,
directif en fait, et, par sa consistance
même, aisé à l'improvisation,
aux accélérations et aux silences.

Jouer le plâtre, c'est le tirer sous la spatule ainsi
que l'archet étire le son
sur la corde et le tend.

Fin

———————————

Il n'y eut pas
de répétition générale.
Pas de répétitions.

Fin





# De l'invisible à la sculpture

***Par* Caroline Lee, *correspondante de l'Académie des Beaux-Arts***

Mettre quelque chose là où il n'y avait rien, grâce à la nuit du masque de soudeur qui place le sculpteur au milieu de l'univers, est le plaisir exquis et la nécessité impérieuse qui hantent ma vie. C'est dans la nuit des temps, précisément, lorsque deux choses, deux bouts de ferraille, se rejoignent, que la transcription vers la clarté commence. L'oubli derrière le masque est la paix absolue. La présence, toute-puissante, de la flamme, de l'arc - dangereux et bienfaisant à la fois -, est le moyen par lequel l'acte final et fragmentaire de la création, maintes fois abordée et retournée par le rêve intérieur, est accompli.

Fragmentaire... Chaque acte s'accumule guidé par un choix au début intuitif. L'intégrité du geste est protégée par la joie, le masque et la flamme. L'œil du jour est trop cruel pour affronter des enfantements ludiques. La suite des fragments soudés forme une chaîne entre l'ancre et la bouée fragiles, traduction de l'amas d'impressions comprimées et inertes en construction visible. L'œuvre se donne la peau et les os pour affronter cet œil du jour, lucide, autrement prisonnier de son regard rempli des réalités les plus hétéroclites. En face de la vie historique et événementielle, la sensibilité s'était cachée, et avec elle la capacité d'ordonner l'avalanche pléthorique d'impressions que nous impose notre existence.

Et quand il y a assez de fragments, ajoutés les uns aux autres, fiévreusement, les yeux mi-clos, un coup d'œil oblique éclaircit ce qui demande à être exprimé. À partir de ce moment, illusoirement apaisant, les rôles s'inversent, car l'œil du jour se fixe sur ce mirage d'objet ; il hésite un instant, et les gestes se ralentissent. Comme le cheval face à son premier cavalier, le regard entrevoit sa servitude. Il cherche à comprendre, à saisir. Convaincu enfin par la réalité de cette existence à peine esquissée et appâté par l'urgence de la voir lisible et sienne, il oriente toute sa volonté à la tâche devenue évidente. Par sa présence, il impose des formes impliquées entre les deux, l'ancre et la bouée. L'intuition écoutera l'œil froid du discernement, et la conjugaison des deux construira l'œuvre. Cet œil, introduit dans l'intimité de ce devenir, ne pourra ni censurer ni rejeter, mais sera contraint d'adapter sa capacité critique à l'intérieur des termes formels dont les bases sont déjà présentes. Unis à l'effort total, sa récompense sera de constater que la sculpture est achevée !

Je me conçois comme un transformateur, exerçant une transformation de courant arrivant de l'extérieur, puis l'assujettissant à mes énergies propres venant de l'intérieur. Au début, je me suis concentrée exclusivement sur l'organisation de mes courants intérieurs sans interjection de réflexion consciente. Que ce procédé ait eu pour résultat de créer un contact avec l' « autre » était plutôt un événement fortuit qu'un objectif intentionnel. Certainement, il n'y a rien qui puisse empêcher la continuité de ce voile verbal protecteur, phénomène commun depuis quelques années.

De ce corps à corps avec la matière émerge la sculpture. En représentant l'organisation de mille impressions vécues, elle offre un chemin à celui qui s'adresse à elle. Acceptée, elle provoquera, par tangents et ricochets, le processus de la maturation et la libération des fausses contraintes, nécessaires pour acquérir une maîtrise de la vie intérieure. Voilà la relation, la fonction que je vise, que je cherche à remplir dans ma vie de sculpteur. ◆



*Caroline Lee,*
La Mer fendue,
*4 x 5.5 x 4.5 m,*
*acier inoxydable,*
*pierre de Banon*
*(Basses-Alpes) et*
*brique polychrome,*
*1980.*

**Caroline Lee**

*(née en 1932 à Chicago (Etats-Unis),*
*élue correspondante en 2006)*

*Prix de la Cassandra Foundation en 1961. Grand Prix Cino et Simone del Duca en 2006. Travaille le métal par fragments soudés pour des constructions dont elle veut rendre visibles les émotions dont les mots sont impuissants à exprimer le principe de transformation. L.H.*

# L'avenir de la sculpture

***Par* Lydia Harambourg*, Présidente fondatrice de la Biennale de Yerres (Essonne), correspondante de l'Académie des Beaux-Arts***

La sculpture a-t-elle encore un avenir dans le monde virtuel émergeant ?

La sculpture elle-même porte sa réponse. Le geste pérenne du sculpteur inscrit la sculpture dans l'éternité d'un langage que pratiquèrent, sans exception, toutes les cultures depuis que l'homme se saisit d'un outil et rêva de donner vie à la matière. Ce rêve génésique qui fut celui de Pygmalion, habite toujours le sculpteur. Si le temps n'infléchit en rien sa volonté légitime de rivaliser avec le créateur, l'ambiguïté inhérente au mot *modernité* vient mettre en abyme les notions de passé et d'avenir au cœur de notre interrogation. Un exemple suffit pour balayer toute notion de progrès, sinon d'évolution à laquelle nous serions tentés de recourir : c'est celui du raccourci vertigineux offert par les sculptures des Cyclades avec la forme cellulaire de Brancusi. Ce balancement dans le temps et l'espace réaffirme que toute l'histoire de la sculpture est liée à celle de l'homme, à ses actions sociales, politiques et religieuses. Dès les origines, il tend par son geste démiurge à conjurer le temps, à rivaliser avec la nature, à inscrire son devenir à partir de la matière dont il se rend maître.



Geste intemporel, geste inouï, geste libre qui s'approprie le droit de créer des formes avec lesquelles le dialogue puisse s'établir, avec les hommes mais aussi avec les dieux. Du sculpteur égyptien à Rodin, Arp, Giacometti, du tailleur de pierre roman à Michel Ange, jusqu'aux sculpteurs de marbre toujours actifs à Pietra Senta, il y a le même héritage partagé par les fonderies actuelles qui pratiquent la fonte au sable et à la cire perdue, à l'instar de leurs aînés ancestraux sassanides, perses, et chinois.

Le geste du sculpteur est autant manuel que réfléchi, le fruit d'un métier maîtrisé ouvert sur l'intuition. D'ordre, éthique, spirituel, manichéen parce qu'engagé, il scelle le face à face du sculpteur avec la matière, inerte, rebelle, pour un pacte avec l'éternité. Pour l'affronter, le sculpteur a créé ses propres outils, inchangés mais efficaces, le ciseau, la masse, pour des techniques éternelles. Il taille, modèle, fond, confronté à la réalité transcendante. La relation du matériau au corps passe par ses gestes éternels, transmis, repris, réinventés, prêts à accomplir la métamorphose du bloc de marbre, de la terre, du métal, auxquels les industries récentes ont ajouté des matériaux nouveaux comme les aciers et les plastiques.

La sculpture convoque l'espace, dialogue avec l'architecture, inscrit sa présence dans la cité où elle nous accompagne au quotidien. Elle y enracine son identité. Profane ou religieuse, civile et utilitaire, elle est présente dans les églises et les cathédrales, dans les palais et les édifices publics, les parcs. Figurale ou abstraite, elle cultive l'alternative de l'apparence et de l'essence, de la réalité et de la transcendance, elle revendique une lecture plurielle, subjective et sensitive, contemplative. Elle est là où l'homme a dispensé du sens pour célébrer la vie.

Hier, aujourd'hui, et demain, le temps n'a eu, et n'aura aucune prise sur le langage pérenne de la sculpture parce qu'il me semble que ce langage appartient aux fondements mêmes de l'humanité. Par la main qui pactise avec la matière, la sculpture s'approprie l'espace mais aussi le temps. C'est le geste du sculpteur qui authentifie la présence de l'homme et son épiphanie au monde. La permanence de la sculpture inscrit l'osmose entre un savoir faire et la pensée. La matière et l'esprit, *la main et l'œil* disait Bourdelle, sont garants de la continuité de l'histoire humaine. La sculpture m'apparaît comme le dépositaire de toute la mémoire universelle. Elle scelle son éternité à celle de l'homme.

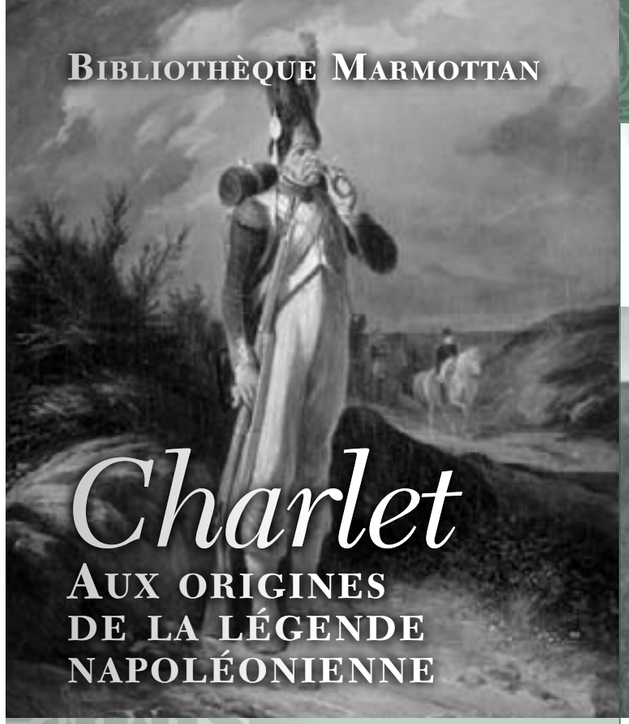
La sculpture ne peut impunément être niée, sans entraîner dans son rejet la part d'humanisme qui lui incombe, sauvegarde irréversible pour l'avenir.

Si aujourd'hui les manifestations autour de la sculpture se font rares, si sa visibilité est confidentielle, du fait de l'absence de galeries s'y consacrant, la sculpture actuelle est bien vivante, active et aussi créatrice que par le passé. Depuis la disparition en 1978, du Salon de la Jeune Sculpture, animé par son fondateur Denys Chevalier, qui l'avait créée en 1948, des initiatives témoignent de la permanence de la vitalité de la sculpture. Sans parler des symposiums, j'évoquerai plus particulièrement le *Parc de sculptures* initié par Leonard Gianadda à Martigny (Suisse), l'itinéraire proposé depuis 1973 par *Sculptures en montagne* à Passy en Haute-Savoie. La création en 2007 d'une Biennale de Sculpture à Yerres dans la Propriété du peintre Caillebotte renoue avec la tradition d'un salon de sculpture consacré aux sculpteurs en activité. D'autres événements manifestent une volonté de mise en lumière d'un langage qui a l'avenir pour lui. ◆

*En haut : Denis Monfleur (Prix Pierre Cardin - Académie des Beaux-Arts de Sculpture 2003),* Comme dans un rêve, *160 x 101 x 59 cm, granit, 2005.*








# Charlet
## Aux origines de la légende napoléonienne

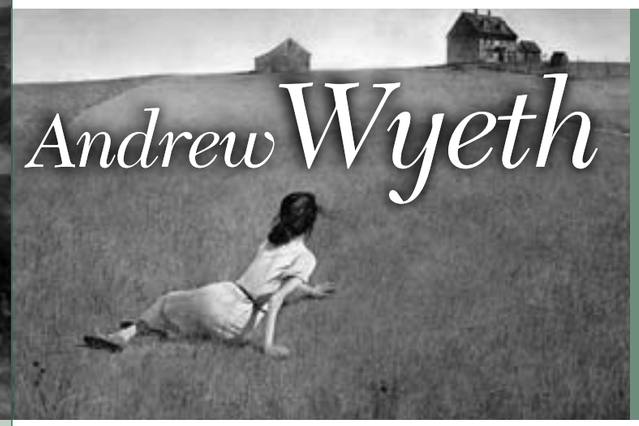
**Consacrée au peintre-graveur Nicolas-Toussaint Charlet (1792-1845), cette exposition, qui a d'ores et déjà obtenu le label d'intérêt national, présente plus de 200 œuvres de l'artiste : tableaux, dessins et surtout une importante collection d'estampes.**

Fondateur de la légende napoléonienne et de son iconographie, Charlet fut l'un des artistes les plus populaires de la première moitié du XIXe siècle, l'égal dans les arts graphiques de Béranger en littérature. Il pratiquait la lithographie, technique alors d'avant-garde dont il fut avec Daumier parmi les plus habiles et inspirés adeptes. Élève un moment de Gros, ami de Géricault, il a été un des fondateurs de la légende napoléonienne et de son iconographie. Opposé au régime des Bourbons, il n'a en effet cessé de magnifier Napoléon et ses grognards dans des images qui resteront les références obligées et connaîtront une étonnante diffusion. Dans ses albums lithographiques publiés chaque année, généralement composées de douze planches (une par mois), Charlet montre la diversité de son inspiration : scènes de genre, de l'enfance dont il fut l'un des narrateurs les plus sensibles, de la vie des recrues, satires politiques et sociales se succèdent. L'illustrateur du mythe napoléonien est aussi un narrateur attentif, critique et amusé de son temps.

La Bibliothèque Marmottan s'est particulièrement consacrée à la mise en valeur de la légende napoléonienne. Elle eut l'opportunité en 2001 d'acquérir un fonds considérable de plusieurs centaines de planches, rassemblées par un grand amateur du XIXe siècle, le capitaine Bocher. Ce fonds est la base et la révélation de cette exposition, qui rend hommage à un artiste oublié par le XXe siècle.

***Bibliothèque Paul Marmottan***
***du 5 mars au 27 juin 2009***
***01 55 18 57 61 - www.academie-des-beaux-arts.fr***
***www.boulognebillancourt.com***

*En haut :* Grenadier de la garde, *Huile sur toile, 81,5 x 65,2 cm, Musée du Louvre.*




Le peintre américain Andrew Wyeth (1917-2009), associé étranger de l'Académie des Beaux-Arts, est décédé le 16 janvier en Pennsylvanie. Hommage par l'un de ses confrères, le peintre Vladimir Velickovic

*AndrewWyeth, assez proche de Edward Hopper (1882-1967), a poursuivi toute sa vie un travail, injustement considéré comme régionaliste, basé en général sur la représentation très réaliste de la figure humaine, peinte avec une précision virtuose, et des paysages, dont la fameuse toile* Christina's World *(1948, ci-dessus). On connaît l'historique de cette magnifique peinture qui représente une jeune femme, atteinte de poliomyélite, que l'on sent incapable d'atteindre la maison qui se dessine au loin, dans l'horizon. L'exécution du tableau est proche de l'hyperréalisme, mais avec une sensibilité beaucoup plus grande que celle que l'on trouve chez les peintres de ce mouvement.*
*Formidable dessinateur, aquarelliste et peintre à la palette très réduite, dans les tonalités de la terre, des ocres, des marrons, riche en nuances et valeurs, Andrew Wyeth avait choisi de rester en marge des grands mouvements qui ont surgi avec le XXe siècle (expressionnisme, surréalisme, cubisme... ). Son œuvre s'inscrivait dans le registre classique, très mélancolique et sans aucun souci d'expérimentation dans le sujet, ni dans les formes.*
*Icône incontournable de la peinture américaine moderne, il reste, en dépit d'une œuvre abondante et remarquable, le peintre d'un seul tableau...*

# Distinctions

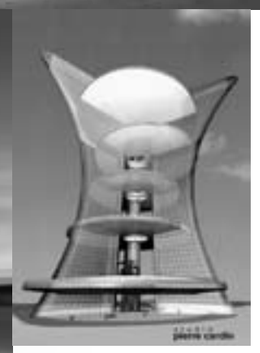
**Charles Chaynes**, membre de la section de Composition musicale, a été fait chevalier dans l'ordre des Palmes académiques par Xavier Darcos, Ministre de l'Education nationale.

## UN PROJET DE PIERRE CARDIN

# *Le Palais Lumière*







L'Académie des Beaux-Arts a engagé une réflexion sur le thème du futurisme, dont nous rendrons compte dans un prochain numéro. En 1909, l'avant-garde italienne avait inventé l'adjectif « futuriste », vite passé dans le langage courant, pour désigner ce qui est radicalement neuf. Notre confrère Pierre Cardin s'est associé à cette réflexion. Le concept de sculptures utilitaires l'a guidé dans sa création depuis plus de soixante ans. Il présente ici son nouveau projet : la conception d'un Palais Lumière, exemple d'architecture futuriste.

Les sculptures sont rendues utiles par la fonction qu'on leur attribue : vêtement, flacon de parfum, meubles. Par son échelle, ce nouveau projet est l'expression maximale de ce concept : on peut l'habiter, y travailler, établir des liens sociaux.

Il s'agit en effet de la conception d'un Palais-ville. La tour ou le gratte-ciel sont conçus à l'origine avec une volonté d'économie du coût de construction et d'économie d'énergies, en étant utilisés par le plus grand nombre de personnes possible.

Le Palais Lumière ajoute à ces premières contraintes la qualité de rassembler, dans un espace limité, tout ce dont l'individu a besoin dans son environnement, en lui permettant d'y accéder très rapidement sans véhicule. Pour cette raison, il était nécessaire d'alterner les espaces d'habitation et de travail avec des espaces publics recevant un grand nombre de personnes.

Le palais est conçu en 8 disques distants, de 34 m de hauteur, soutenus par trois tours similaires de hauteurs différentes disposées en forme d'étoile. Entre les trois tours un espace libre facilite le passage du vent et permet l'installation de 21 ascenseurs pour l'accès direct aux huit grands étages circulaires dédiés en grande partie aux activités publiques et commerciales.

Les trois tours ont des fonctions différentes : la plus haute, de 306 m avec 80 étages, est destinée à l'utilisation résidentielle, une deuxième, de 272 m avec 71 étages, est conçue pour des bureaux et des services tertiaires, la troisième, de 238 m avec 62 étages, est dédiée à l'hôtellerie.

Les plans des rez-de-chaussée, des mezzanines et des premiers étages sont réservés aux commerces et à l'activité artisanale. La circulation et le stationnement d'au moins 5 000 véhicules sont assurés par 9 niveaux souterrains.

Sur le plan énergétique, toutes les parois verticales vitrées extérieures (l'enveloppe) de 90 000 m² sont conçues en double vitrage avec un système de polarisation électrique pour piéger les rayons lumineux et d'éviter entre autre l'effet de serre.

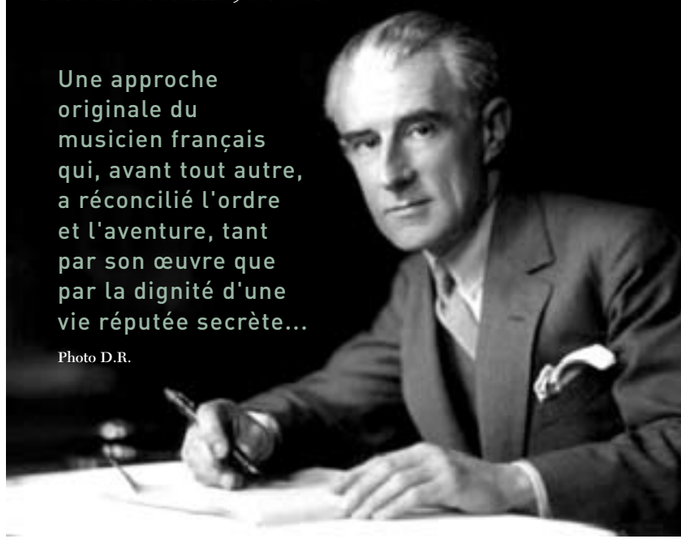
Pour réduire l'utilisation d'accumulateurs à hydrogène qui sont situés dans les planchers de chaque niveau, le Palais Lumière utilise l'énergie géothermique, qui permet la réduction d'énergie nécessaire au chauffage et au refroidissement de l'eau, et l'énergie éolienne, qui permet une production importante d'énergie électrique, même la nuit, grâce au grand courant d'air de l'axe vertical du Palais. ◆





# *Faux-jours et pleine lumière : Maurice Ravel*

***Par* Marcel Marnat*, écrivain***



Une approche originale du musicien français qui, avant tout autre, a réconcilié l'ordre et l'aventure, tant par son œuvre que par la dignité d'une vie réputée secrète...

Photo D.R.

C'est un musicien qui, s'étant soumis à une autocritique sans faille, apparaît exemplaire. Nulle part le moindre bluff, la moindre affectation (même si on prétendit le contraire !), jamais la moindre faiblesse, tant au niveau de qualité mélodique que de la perfection de la réalisation : concision, netteté du chant, fermeté du rythme, tous nés du souci de faire mieux et plus grand que le projet l'avait supposé. Devant l'exemple moral d'une telle démarche, ce qui compte, ce sont les intentions.

Il aimait les notes "à côté", un peu fausses, voire très fausses, quitte à les justifier dans les mesures suivantes en consolidant l'harmonie ainsi distendue. Cette hardiesse agaça d'autant plus qu'elle élargissait l' espace des possibles alors que Debussy (que l'on commençait seulement à tolérer) explorait, plutôt dans le malaise, l'épaisseur de l'accord. Là où, schématiquement, Debussy étoffe, Ravel, au contraire, dénude, gratte la musique jusqu'à l'os au lieu de lui ajouter chair et sensualité. Parallèlement, dans le domaine du timbre, Ravel proclame son goût pour les pianos un peu cul-de-bouteille, les hautbois nasillards, les couleurs tour à tour rompues et épicées. Voilà qui est tout général, bien sûr, mais on peut dire que Debussy se situe volontiers entre l'éclat et l'intranquillité (*Iberia*, *La Mer* etc.) alors que Ravel tend à un discours impératif : *Jeux d'eau*, *La Valse*, *Main gauche*...

Ce petit homme était de fer (...) et cela se sent dans sa musique, toujours nette, surtout lorsqu'elle se met en colère (...). Il fut le chef d'œuvre de l'école de Jules Ferry, le triomphe d'un enseignement laïque et général, capable de magnifier le plus rare de tout un chacun. À ce titre Ravel exprime avec acuité le plus éclairé des idées de son époque : né en 1875, il fut l'un des rares grands artistes à mettre de côté le caractère revanchard d'une certaine France issue de la défaite de 70, militant spontanément aussi bien pour les musiques étrangères que pour le capitaine Dreyfus, quand tous les artistes se refermaient sur eux-mêmes. Un quart de siècle plus tard, Ravel prenait position vis à vis des premières révoltes coloniales (Guerre du Rif, 1925), *Méfiez-vous des blancs*, la seconde de ses Chansons madécasses suscitant l'indignation lors de la première audition parisienne.

Tout aussi parlante, la façon dont Ravel traita la commande d'un *Concerto pour la main gauche*, conçu pour un pianiste (autrichien) auquel la guerre de 14 avait arraché un bras. Richard Strauss, Franz Schmidt et Prokofiev avaient été sollicités avant Ravel mais aucun d'entre eux n'avait songé à inclure, dans la musique elle-même, le drame vécu par l'interprète (et, par delà, à faire surgir le spectre d'une nouvelle Guerre Mondiale, deux ans avant l'accession des nazis au pouvoir).

Ces incidences politiques, ravivées par sa participation à la guerre de 14, vont le convaincre que la musique du XX$^{e}$ siècle n'a plus le droit de vivre dans une tour d'ivoire. À partir de 1920, notamment, son œuvre, sans le dire forcément, sera intimement militante : *La Valse* (orchestre) mais aussi la *Sonate pour violon et piano* (qui mêle le jazz aux "clartés françaises" et aux traditions savantes) reflètent mieux que bien des discours notre civilisation mise en question par la Grande Guerre (...).

Ainsi, chez Ravel, tout signifie, tout éveille, et avec tant d'éloquence que trop de commentateurs effarouchés (...) n'ont fait, de ce créateur exemplaire, qu'un "artiste", un aboli bibelot d'inanité sonore, facilement diminué face à maintes manifestations réputées plus conquérantes (...). L'approche de ses contemporains n'en fut que plus distraite et plus réductrice (...) d'autant que ses origines modestes (sa mère modiste, son père ingénieur malchanceux, dépossédé de ses recherches concernant ce qui sera l'automobile) n'étaient pas faites pour l'installer dans le « monde ».

En 1921, l'héritage inattendu qui lui vint d'un oncle (Edouard Ravel, peintre suisse) (...) fait l'un des hommes les plus célèbres de la France des Paul Morand, des Proust, des Cocteau, Abel Gance et autres Gide, s'installer à Montfort l'Amaury, un mesnil chic à quelques 40 kilomètres de Paris.

Son modeste Belvédère exigera bien des travaux et Ravel, qui n'a plus un sou, doit se faire peintre, maçon, architecte... Après quatre ans de bricolages, ce gîte exigu devient demeure, demeure d'une bizarrerie à la Edgar Poe, à la fois béante (sur l'extérieur) et confinée sur ses secrets (...). C'est là que va naître le plus significatif de son œuvre, entre des promenades en forêt de Rambouillet et des crises de cafard qu'il combat en fuyant, à Paris, s'arsouiller au « Bœuf sur le toit »... Une désinvolture dont on s'enchante, Ravel fit toujours litière des idées reçues. Dès lors, à lui seul, il suffirait à prouver que l'essentiel n'est pas de savoir mais de trouver. ◆

***Grande Salle des séances, le 14 janvier 2009***



# L'originalité dans les arts plastiques et la protection de l'Art contemporain

*Par* **Didier Bernheim**, *avocat à la Cour, Président d'Honneur de la Maison des Artistes.*

Pourquoi cette conjonction entre l'originalité, dans l'art, et la protection, de l'art ? La protection de l'art, c'est la protection des droits de l'auteur sur son oeuvre, mais aussi la défense de son statut fiscal et social. Comment adapter la loi à l'évolution des pratiques artistiques ?

Si l'originalité est un concept clef dans le domaine du droit d'auteur, elle l'est aussi dans le domaine du droit fiscal et du droit social des auteurs.

Comment le droit appréhende-t-il l'originalité dans l'art contemporain ? Pour la jurisprudence, l'originalité c'est l'expression de la personnalité de l'auteur. Il y a quelques années, la Cour d'Appel de Paris jugeait que l'emballage du Pont Neuf était original. La Cour fondait sa décision sur l'aspect esthétique de l'emballage. Un peu plus tard, le tribunal correctionnel jugea qu'un artiste ne pouvait prétendre détenir un monopole sur l'emballage. La forme de l'emballage est protégeable mais non le concept de l'emballage.

> « la jurisprudence manifeste la volonté d'adapter l'interprétation de la Loi à l'évolution des pratiques artistiques. »

La jurisprudence maintient fermement le principe que les idées sont de libres parcours. C'est ce qui ressort d'une affaire récente. Il s'agissait de l'inscription par un artiste du mot « Paradis », en lettres d'or au-dessus de la porte des toilettes du dortoir des alcooliques de l'hôpital psychiatrique de Ville-Evrard. L'hôpital où furent internés Antonin Artaud et Camille Claudel. Cette affaire posa la question de la protection de l'art conceptuel. La Cour ne prenant en considération, dans cette œuvre conceptuelle, que son aspect formel et prêtant à l'auteur des choix esthétiques dont rien n'indique qu'ils aient été réellement les siens, jugea qu'ils traduisaient la personnalité de l'auteur. Malgré son caractère minimaliste et un mélange de ready-made, l'œuvre est reconnue originale dans sa forme. Mais ce n'est pas l'œuvre conceptuelle qui est reconnue, c'est plutôt une œuvre dénaturée. Sur le plan du droit, l'œuvre minimale et le ready-made accèdent au rang d'œuvre originale mais non l'œuvre conceptuelle. Alors qu'on pourrait craindre un certain conservatisme, la jurisprudence manifeste la volonté d'adapter l'interprétation de la Loi à l'évolution des pratiques artistiques.

La situation est beaucoup moins satisfaisante sur le plan fiscal, alors que toutes les dispositions fiscales et sociales destinées à faciliter la création dépendent de la définition fiscale de l'œuvre d'art. Cette définition et ses interprétations sont largement inadaptées à la plupart des pratiques de l'art contemporain, au sens le plus large du terme. Il serait nécessaire que l'administration actualise sa doctrine qui n'a pas été révisée depuis près de quinze ans et, surtout, qu'elle donne des instructions à ses agents pour en assouplir l'interprétation. ◆

***Grande Salle des séances, le 4 février 2009***

*Illustration : la porte des toilettes du dortoir des alcooliques de l'hôpital psychiatrique de Ville-Evrard.*







# Photos-tableaux : une vision de peintre-photographe

*Par* **Titouan Lamazou**, *peintre-photographe, artiste de l'UNESCO pour la Paix et* **Cyrille Valroff** *(alias Wally) infographiste.*

Derrière le célèbre navigateur et voyageur Titouan Lamazou se cache un artiste exigeant dont l'œuvre originale, nourrie de ses nombreux périples tout autour du monde, se développe aux confins de la peinture et de la photographie.

**Titouan Lamazou** : Ma vocation d'artiste s'est manifestée dès l'âge de onze ans. J'intégrai l'école des Beaux-Arts à seize ans. Études que j'interrompis prématurément *pour partir à l'école* (Gabriel García Márquez), avec l'idée de réaliser un carnet de voyage autour du monde... par voies maritimes. Plus tard, je me suis distingué dans diverses épreuves de courses au large médiatisées, ce qui a engendré une perception erronée de mon existence par le public. Elle apparaît scindée en deux parties distinctes aux yeux du plus grand nombre : le marin puis l'artiste. C'est pourtant un parcours très cohérent et linéaire qu'il me semble avoir emprunté, développant mon point de vue d'artiste au travers des divers épisodes itinérants de ma vie, à bord de voiliers, à dos de mulet dans le Haut-Atlas, comme en bénéficiant de la logistique de l'ONU sur les pistes du Darfour… Il s'agit simplement d'un parcours d'artiste différent. Différente également est mon approche de la photographie que j'ai abordée très tôt, car, comme l'écrivait Delacroix, « il faut se servir des moyens qui sont familiers aux temps que vous vivez. Sans cela vous êtes mal compris et vous ne vivez pas ! ».

Je n'ai pas cessé de dessiner, de peindre et de photographier tout au long de vingt années voyageuses. Cependant, et sans en avoir vraiment conscience, le cliché photographique, par sa perspective unique et sa temporalité (l'instantané), ne me satisfaisait pas. J'ai donc commencé par peindre sur mes tirages, puis par en assembler plusieurs sous forme de collages panoramiques, comme par exemple pour le *Quai de Cuba*[1] qui se déroule sur plusieurs mètres.

Dès les premiers voyages du projet *Femmes du Monde* qui m'on conduit pendant sept ans sur les cinq continents, j'ai éprouvé le besoin de m'entourer de spécialistes formés aux nouvelles technologies de l'image pour enrichir et pour progresser dans mon approche intuitive et autodidacte du mode d'expression photographique. C'est ainsi que Wally et son équipe d'infographistes m'ont rejoint dès 2003 et que nous avons pu mettre en œuvre ensemble cette perception intuitive de la photographie.

**Cyrille Valroff** : En effet, nous avons travaillé sur ce projet pour pousser plus loin le mélange de la photographie avec la vision de peintre de Titouan au travers de ces "photo-tableaux". Ces images sont composées d'une centaine de clichés (argentiques, numériques, moyen format… ), pris sur le terrain et assemblées au retour à l'atelier. Elles couvrent un très large angle de vision et, pour l'image composite finale, sont tout autant sa matière visuelle que les pièces de son puzzle.

C'est toute la géométrie, la perspective qui sont ainsi remises à plat pour mieux les re-projeter à travers le regard de l'artiste, subjectif et sensible (défaisant ainsi la perspective donnée par l'objectif). Ce faisant, nous mimons finalement les mécanismes de la vision humaine qui, par la moisson de tous nos coups d'œil successifs, compose en notre conscience la fresque de notre vue.

Et c'est par des tirages photographiques très grand format (plusieurs mètres de base) qu'il est offert à l'observateur de se confronter à cette saisissante expérience visuelle, où l'on peut aussi bien regarder l'image dans son ensemble que s'en approcher, s'y immerger et se perdre dans les détails de ces microcosmes picturaux.

**TL** : C'est une approche différente, mais qui puise ses sources dans l'histoire de l'art. Le processus de mon travail évoque les carnets de Delacroix au Maroc, composés de nombreuses esquisses effectuées sur le vif et qui ont engendré ses grandes toiles réalisées de retour à l'atelier comme, par exemple, *La mort de Sardanapale*. Je pense également aux portraits de Dürer (définition égale sur les visages et dans les perspectives et paysages du décor), jusqu'aux références bien sûr aux travaux de David Hockney… ◆

***Grande Salle des séances, le 16 février 2009***

*En haut : Doreen (artiste palestinienne) prise sur le toit de l'église orthodoxe, dans la quartier arménien de Jérusalem, 196 x 120cm, 2005.*

*1) Carnet de Voyage – 2000 @ Gallimard*

# Calendrier des Académiciens

**Claude Abeille**, **Yves Millecamps**, **Antoine Poncet** et **William Chattaway** participent au Salon de Mai, à l'Espace Commines à Paris, du 11 au 27 mai.

**Edith Canat de Chizy**
*Suite de la nuit*, par le Chœur contemporain, dir. Roland Hayrabedian, à l'Eglise Saint-Augustin de Marseille, le 12 avril.
*Dios*, par le Chœur de Radio-France, dir. Dominique My, à la Maison de Radio-France, Paris, le 6 mai.
*Suite de la nuit* par l'ensemble Musicatreize et le Chœur Contemporain, au Temple Grignan à Marseille, le 12 juin.

**Lucien Clergue**
Exposition « Gitans, Camargue, Nus » à la Galerie Bernheimer à Münich, jusqu'au début mai.
Rétrospective à la Galerie P et F, à Zürich, jusqu'à fin mai.

**Jean Cortot**
Participe à l'exposition « William Blake, le génie visionnaire du romantisme anglais », au Petit Palais à Paris, jusqu'au 28 juin.
Participe à l'exposition « Le cosmos », à la Galerie Serge Aboukrat à Paris, jusqu'en juin.

**Erik Desmazières**
Exposition « L'ordine del sogno, opera grafica dal 1972 al 2008 », Museo della Grafica, Palazzo Lanfranchi, Pise, jusqu'au 19 avril.
Participe à l'exposition « la Beauté de l'Estampe, correspondances », à la Galerie Ditesheim, à Neuchâtel, jusqu'au 10 mai.
« Constructs and inventions : the Ectchings of Erik Desmazières », Telfair Museum of Art à Savannah, Georgie, du 15 mai au 26 octobre.

**Georges Mathieu**
Exposition au Château-Musée de Boulogne-sur-Mer, jusqu'en avril.

**Laurent Petitgirard**
Dirige l'opéra de Philippe Hersant, *Le Chateau des Carpates*, à la Salle Pleyel, dans le cadre de la saison de l'Orchestre Colonne, le 11 mai.

**Trémois**
Invité d'honneur à la Biennale Internationale de Gravure Euro-Estampe 2009, à Lorient, galerie de l'Hôtel de Ville, jusqu'au 26 avril.

**Vladimir Velickovic**
Exposition à la Galerie Daniel Duchoze, à Rouen, du 24 avril au 6 juin.

**Zao Wou-ki**
Parution de l'ouvrage *L'encre, l'eau, l'air, la couleur. Encres de Chine et aquarelles 1954-2007* aux éditions Albin Michel.



*Ci-contre et page 1 : le sculpteur Etienne-Martin (1913-1995), membre de l'Académie des Beaux-Arts, dans son atelier en 1984.* Photo D.R.



# 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 La Cheikha 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.