

LA LETTRE
ACADEMIE DES
BEAUX-ARTS

LUMIÈRE(S)

Éditorial

Lorsque, dans la foulée de son élection, un nouveau Secrétaire perpétuel s'installe pour la première fois dans le fauteuil qui lui est réservé et qu'il contemple l'ensemble des confrères qui viennent de lui témoigner leur confiance, il est d'abord impressionné par l'incroyable diversité des talents et des compétences dont il aura la lourde tâche de fédérer les travaux et la réflexion.

Cette compagnie est tout sauf « académique ».

Les esthétiques les plus éloignées s'y côtoient en toute fraternité, mais sans concessions, l'exigence partagée se plaçant au niveau de la rigueur et de la maîtrise, quelles que soient les options artistiques choisies.

Cette pluralité, enrichie par l'apport d'une section nouvelle de photographie due à l'action déterminée de mon prédécesseur Arnaud d'Hauterives, désormais Secrétaire perpétuel honoraire, fait la force de l'Académie des beaux-arts. Elle lui permet d'aborder tous les grands sujets concernant la création, le patrimoine ou encore l'enseignement artistique avec une approche éclectique et constructive.

C'est cette caractéristique unique du grand cénacle que représente notre Compagnie qui doit nous faire développer des rapports féconds avec les responsables publics et privés en charge de la culture dans notre pays.

Nous poursuivrons bien sûr l'ensemble de nos activités de gestion de musées et de fondations, de soutien aux jeunes talents, au patrimoine et à la création. Nous saluerons le travail des artistes au travers de nombreux prix et nous soutiendrons plus que jamais les plus fragilisés par le biais d'une action sociale très importante.

Mais nous entendons être avant tout une force de proposition qui nous conduira, dans les mois et années qui viennent, à intervenir dans tous les domaines dans lesquels nous estimerons pouvoir être utiles et efficaces.

Dans une période où si peu de responsables politiques parlent de culture, nous avons le devoir de protéger, dans la mesure de nos moyens, l'art sous toutes ses formes, c'est là une noble mission que nous mènerons avec force et détermination.

Laurent Petitgirard, Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts



Retrouvez le mini site du dossier thématique de la Lettre de l'Académie des beaux-arts à l'adresse Internet : www.academiedesbeaux-arts.fr

Directeur de la publication : Laurent Petitgirard • Comité de rédaction : déléguée Lydia Harambourg, membres : Yves Millecamps, Claude Abeille, Pierre-Édouard, Yves Boiret, Aymeric Zublena, François-Bernard Michel, Michaël Levinas, Édith Canat de Chizy, Didier Bernheim, Jacques-Louis Binet, Bernard Perrine, Robert Werner • Conception générale, rédaction et coordination : Nadine Eghels • Conception graphique, réalisation : Claude-Matthieu Pezon Impression : Impresor-Ariane • ISSN 1265-3810 • Académie des beaux-arts 23, quai de Conti 75006 Paris • www.academiedesbeauxarts.fr

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. www.institut-de-france.fr

numéro 84
printemps 2017

Éditorial • page 2

Actualités :

Laurent Petitgirard
Élu Secrétaire perpétuel
• page 3

Actualités :

Arnaud d'Hauterives
• pages 4, 5

Actualités :

Grande salle des séances
de l'Institut de France
Les « sculptures vivantes »
de Pierre Cardin
• pages 6, 7

Dossier :

« **Lumière(s)** »
• pages 8 à 35

Hommages :

Andrzej Wajda
Ousmane Sow
• page 37

Élections :

Jean-Marc Bustamante
Jacques Perrin
• page 38

Communications :

« **Science, art et
imagination géométrique** »
Par **Jean-Pierre Luminet**
« **Caravage, lumière et couleur** »
Par **Arnauld Bregon de Lavergnée**
• pages 38, 39

Calendrier des académiciens

• page 40

LAURENT PETITGIRARD

Élu Secrétaire perpétuel

Au cours de sa séance plénière du mercredi 1^{er} février, l'Académie des beaux-arts a élu Laurent Petitgirard, Membre de la section de composition musicale de l'Académie, secrétaire perpétuel. Il succède à Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel de l'institution de 1996 à 2016.

Né en 1950, Laurent Petitgirard étudie le piano avec son père Serge Petitgirard, élève d'Alfred Cortot et d'Yves Nat, et la composition avec son frère aîné Alain Kremski. Toute sa carrière est marquée par sa double trajectoire de compositeur et de chef d'orchestre.

Compositeur de plus d'une trentaine d'œuvres de musique symphonique, de musique de chambre et près de cent cinquante musiques de films ou pour la télévision, il est également un compositeur d'œuvres lyriques avec entre autres, en 1998, son premier opéra *Joseph Merrick dit Elephant man* sur un livret d'Éric Nonn créé en 2002 à l'Opéra d'État de Prague dans une mise en scène de Daniel Mesguich. Son deuxième opéra, *Guru*, qui sera créé en octobre 2017 au Castle Opéra de Szczecin (Pologne) sur un livret de Xavier Maurel, traite de la manipulation mentale.

Parmi ses œuvres de ces dernières années, on peut citer après *Le Fou d'Elsa*, pour voix d'alto et orchestre (2000), *Le plus ardent à vivre...* (septuor avec harpe, 2001), *Poème pour grand orchestre à cordes* (2002), *Les douze gardiens du Temple*, commande de Radio France créée au festival Présences 2006, la musique du spectacle conçu et mis en scène par Sonia Petrovna pour l'Opéra d'Avignon sur *le Petit Prince* d'Antoine de Saint-Exupéry en 2010, *Etats d'âme* pour saxophone et orchestre créé en mars 2012 par Michel Supéra, *Solitaire*, poème symphonique créé par l'Orchestre Colonne en 2015, *Bribes*, trio pour clarinette, violoncelle et piano. Il achève actuellement un concerto pour flûte, harpe et orchestre à cordes *Dilemme*, qui sera créé par Emmanuel Pahud et Marie-Pierre Langlamet.

Laurent Petitgirard a enregistré une trentaine de disques, dont *Jeanne d'Arc au bûcher* d'Honegger et *Gaspard de la nuit* (Ravel-Constant) dont il a dirigé la création.

Pour le cinéma et la télévision, il a collaboré notamment avec Otto Preminger, Jacques Demy, Francis Girod, Peter Kassovitz, Pierre Schöndörffer, Claude Danna, Jean-Claude Brialy, Jean Larriaga, Patrick Timsit, Laurent Heyneman etc.

Laurent Petitgirard a fondé en 1989 et dirigé jusqu'en 1996 l'Orchestre symphonique français. Chef d'orchestre invité dans le monde entier (Orchestre de l'Opéra National de Paris, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Orchestre National de France, Orchestre National de Lyon, de Bordeaux, de Lille, Bamberger Sinfoniker, Berliner Symphoniker, Orchestres de la Tonhalle, de la Fenice, de la BBC, Utah Symphonic Orchestra, Seoul Philharmonic & KBS Orchestras, Korean Symphony Orchestra, Orchestre de la Suisse Romande, Orchestre National d'Espagne, Moscow State Orchestra, Orchestre National de Chine...), il est élu en 2004 directeur musical de l'Orchestre Colonne qu'il dirige depuis cette date.

Entre 2013 et 2015, il a dirigé le nouveau cursus de Composition de musique à l'image du Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris et a présidé à huit reprises le conseil d'administration de la Sacem entre 2003 et 2016.

Élu à l'Académie des beaux-arts au fauteuil de Marcel Landowski en 2000, il a été Président de l'Académie en 2011. Commandeur des Arts et des Lettres, officier du Mérite, il est chevalier de la Légion d'honneur. ■

En haut : Laurent Petitgirard dirige les musiciens de l'Orchestre Colonne, sous la Coupole de l'Institut, lors d'une répétition avant la Séance solennelle 2012 de l'Académie. Photo Juliette Agnel

ARNAUD D'HAUTERIVES



Démissionnaire pour raison de santé, Arnaud d'Hauterives a été Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts de 1996 à 2016, et l'histoire retiendra que c'est sur sa volonté qu'a été créée la section de Photographie. Mais cette fonction, très prenante, a quelque peu éclipsé sa carrière de peintre, sur laquelle nous revenons aujourd'hui.

Arnaud d'Hauterives, peintre

Par **Lydia Harambourg**,
correspondant de l'Académie des beaux-arts

Premier Grand Prix de Rome de peinture en 1957, Arnaud d'Hauterives fait preuve dès ses débuts d'un solide métier. Élève à l'École des beaux-arts de Reims, il entre en 1955 à l'École Nationale Supérieure des beaux-arts de Paris où il poursuit sa formation dans les ateliers de Raymond Legueult pour la peinture, et d'Edouard Gœrg pour la gravure. Auprès de ses maîtres, il approfondit les arcanes d'un art dont il mesure l'exigence et la discipline, convaincu par un enseignement qui perpétue le rayonnement de la peinture française dans l'héritage du dessin et de la couleur. Son séjour à la Villa Médicis de 1958 à 1961, et celui à la Casa de Velasquez de 1964 à 1966 donnent une réalité à sa formation classique. Celle-ci est stimulée au contact de Balthus qui a succédé à Jacques Ibert à la direction de l'Académie de France à Rome. À ses côtés, il expérimente la liberté de peindre et l'esprit moderne qui s'y rattache en dépit des contraintes. Ils cohabiteront sur les cimaises de la galerie Henriette Gomes. La tradition est bien dans ses convictions. Elle dissimule aussi une puissance d'invention dans la beauté. Il semble qu'il ait trouvé sa



voie véritable dans le sentiment d'une instance inattendue par laquelle le peintre renouvelle la nécessité du sujet, déraciné des préjugés particularistes dans le clivage figuration / abstraction qui agite alors la scène artistique française, au profit d'étranges allusions aux réalités de l'âme.

Dans cet engagement qu'il fait sien d'une peinture figurative qu'il veut de notre temps, il sollicite ses connaissances, réveille des réminiscences culturelles qu'il met d'une façon plus ou moins consciente au service de l'homme et de la nature. Il construit une œuvre qui ne semble vivre que dans sa mémoire ou sa rêverie. Avec ses premiers pastels réalisés dans le Morvan chez Balthus, il découvre dans les lignes amples du paysage une distance d'un autre ordre, celui de la poésie. Il inaugure des harmonies dorées, griffées de traits à la plume dont les ruptures de tons purs distillent une lumière blonde qui le caractérise. Quêteur d'espace, il garde l'impression première qui défie le temps. L'évidence autoritaire de sa peinture est l'étrange résultat d'un exercice intuitif de mémoire chez celui qui sollicite ses racines, avec ses séjours réguliers en



Page de gauche : En novembre 2008, à l'occasion de la première exposition du Prix de Photographie de l'Académie des beaux-arts - Marc Ladreit de Lacharrière, Malik Nejmi, lauréat 2007, Yann Arthus-Bertrand et Lucien Clergue, membres de la section de Photographie, et Jean-François Spricigo, lauréat 2008, entouraient Arnaud d'Hauterives, au centre. Photo Bernard Perrine

La devinette, huile sur toile, 116 x 89 cm, 1992, collection de l'artiste.

Ci-contre : Grande salle des séances de l'Institut, pendant le défilé organisé pour les 70 ans de carrière du couturier Pierre Cardin, membre libre de l'Académie (voir pages 6-7). Photo © Sebastião Salgado

Louisiane adoptée par ses ancêtres. Son goût prononcé pour les voyages qui le mènent de l'Afrique au Népal, des Amériques à la Sibérie, comble le Peintre officiel de la Marine nommé en 1981. Cet amoureux de la mer, et qui rêvait de devenir aviateur, affronte l'espace de la peinture pour laquelle il donne une solution à la profondeur, sans revenir à la perspective traditionnelle.

En se dégageant de toute anecdote et revenu récemment à une transposition allusive du paysage, c'est avec le corps, le visage, le nu, qu'Arnaud d'Hauterives nous donne l'impression de basculer dans un ailleurs. Tout devient surface dans une composition complexe, ancrée cependant dans l'héritage du classicisme français par l'équilibre et l'harmonie et une observation méditative qui lui fait rechercher l'accord de la ligne et de la couleur, celui de la composition et des valeurs détentrices de la lumière. Mais le peintre rêve ses nus. Son refus du modèle est dans la contrainte inhérente à la copie qui anémie le pouvoir de l'imaginaire. Mystérieusement voluptueuses, ses femmes nous regardent sans pudeur. Georges Cheyssial dans son discours de réception

d'Arnaud d'Hauterives à l'Académie des beaux-arts le 30 octobre 1985, a dit : « ... pour vous, les déesses que vous mettez en scène n'ont pas la sereine certitude de celles descendant de l'Olympe. Tout aussi belles, mais d'une autre beauté, elles portent en elles le doute d'un paradis accessible et la certitude d'une vie traversée d'orages et de passions ».

Ses nus ont une splendeur grave dans une atmosphère où l'ombre et la clarté installent des transparences lumineuses. Sa peinture restitue d'une façon troublante l'intégrité des espaces et des matières. Les chairs transfigurées dans une pâte onctueuse nous font éprouver la pesanteur des substances. C'est en cela qu'il exprime certains états ambigus. Un érotisme sous-jacent en phase avec le songe baudelairien installe une sorte de sidération. Ces femmes, telles le sphinx, appartiennent au monde onirique. Leurs ombres mortelles qui les accompagnent planent sur la clarté de leur beauté chimérique. Ce rêve pérenne, Arnaud d'Hauterives le poursuit encore. ■



Grande salle des séances de l'Institut de France

LES “SCULPTURES VIVANTES”





DE PIERRE CARDIN



Pierre Cardin a présenté le 30 novembre dernier à l'Institut de France, devant les membres de l'Académie des beaux-arts, un défilé-rétrospective de « sculptures vivantes » retraçant ses soixante-dix ans de carrière...

Qui pouvait croire qu'un jeune homme de 23 ans, arrivant seul à Paris en novembre 1945 avec une seule lettre de recommandation pour le couturier Paquin, connaîtrait pareil destin et un tel honneur, défiler sous les lambris de la grande salle des séances de l'Institut de France ? Premier couturier à rêver du futur, Pierre Cardin a vécu une success-story d'autant plus extraordinaire qu'elle est celle d'un homme parti de rien, qui doit sa réussite à son travail et à sa créativité. De la robe bulle au costume Mao, de la combinaison cosmocorps à la mode unisexe, de la chasuble à découpe hublots à la robe moulée en fibres synthétiques (la Cardine), Pierre Cardin a toujours témoigné d'un appétit féroce pour l'expérimentation. Toutes ses formes construisent des silhouettes géométriques à base de ronds et de triangles, leur volume sculptural imposant au corps de s'y adapter.

Couturier visionnaire, ses collections d'une coupe impeccable associent toujours inventivité et sens du détail.

Précurseur, Pierre Cardin a été également le premier couturier à défiler dans un grand magasin, à s'implanter en Chine, à formaliser un système de licence, à accoler une griffe et un style haute-couture au vêtement masculin et à faire de son nom une marque connue dans le monde entier ! ■

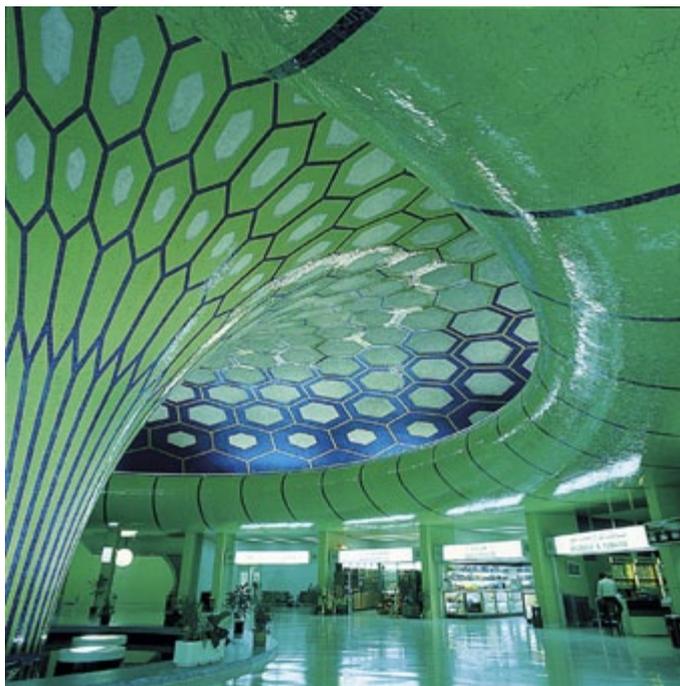
Jean-Pascal Hesse



Image tirée du film *Les Saisons* (2016), co-réalisé par Jacques Perrin et Jacques Cluzaud, un formidable voyage à travers le temps pour redécouvrir les territoires européens que nous partageons avec les animaux sauvages depuis la dernière ère glaciaire.

A dramatic landscape photograph featuring a dark, stormy sky with heavy, dark grey clouds. A sliver of golden light is visible on the left side, suggesting a low sun. Below the sky, a thick layer of white mist or fog fills the valley between rolling green hills. The foreground shows the undulating green slopes of the hills, with a small stream or path visible in the distance. The overall mood is atmospheric and moody.

LUMIÈRE(S)



À gauche, intérieur d'un des deux « satellites » de l'aéroport d'Abu Dhabi, Émirats Arabes Unis, mis en service en 1982. Photo DR

En haut : module 2 de la seconde aérogare de l'aéroport de Nice Côte d'Azur. De l'intérieur, le point de vue est panoramique à 360 degrés sur la mer, la montagne et la ville de Nice. Photo DR

Le texte qui suit a trente ans. Il mentionne des bâtiments dont certains, comme l'aérogare du Caire, ont été démolis, d'autres meurtris par l'usage ou l'indifférence au point d'être méconnaissables, mais, grâce à l'imprimerie, les pensées qui ont accompagné leur conception subsistent. Je les reprends volontiers. Certes, à l'expérience d'autres ouvrages, mes idées sur l'éclairage et sur le rôle de la lumière ont évolué. Les verrières du terminal 2F de l'aérogare 2 de Roissy m'ont permis par exemple de découvrir la relation intime de certaines structures métalliques avec la lumière, l'Opéra de Pékin de comprendre comment un espace intérieur immense peut être structuré pour l'essentiel par un rapport simple de l'ombre et de la lumière. Ces pensées nouvelles sont venues compléter celles qu'exprime ce texte sans les contredire ni les priver à mes yeux d'actualité.

“ C'est en regardant des photos de Roissy 1, au moment où je faisais le projet de Roissy 2, que je me suis rendu compte de l'importance qu'avaient ou que pouvaient prendre la transparence et le reflet du verre. Celle qu'ils ont prise dans Roissy 2, par le recours systématique au verre et à l'acier inoxydable poli, doit beaucoup à cette « découverte » et à a volonté de chercher la manière ordonnée et raisonnée dans un domaine qu'avait ouvert le hasard ou une détermination inconnue. De même, ce n'est qu'à l'achèvement de Roissy 2 que m'est apparu le sens que les deux ouvrages donnaient pour moi à la classifi-



DU BON USAGE DE LA LUMIÈRE ET DE LA COULEUR

Par **Paul Andreu**, membre de la section d'Architecture

cation faite par Boullée entre l'architecture de l'ombre et celle de la lumière, qui jusque-là ne m'avait pas convaincu. Roissy 1, surtout par son corps central, m'a dès lors semblée dominée par l'ombre – celle de la profondeur horizontale, celle des nuances du gris plus que celle de l'enfouissement -, Roissy 2 me semblait au contraire s'établir dans la lumière – celle du jour en mouvement, marquée par les limites changeantes des plages claires et sombres. Les aéroports de Dar-es-Salaam, celle d'Abu Dhabi, celle du Caire peut-être, avaient de ce point de vue quelque chose de commun avec Roissy 1 ; celle de Djakarta avait au contraire, surtout par la multiplication des galeries dans la transparence des jardins, une parenté avec Roissy 2.

Cette nouvelle découverte, la réflexion qu'elle a suscitée, ont certainement eu une grande influence dans le projet de l'aéroport de Nice, dans la recherche d'un espace qui soit à la fois envahi par la lumière et protégé contre elle, dans lequel les dessins de persienne au sol reprennent en les amplifiant les effets de graphisme lumineux du Caire ou de Brunei, mais dans lequel aussi, par un déplacement supplémentaire, la modulation principale s'établit non plus dans les zones d'ombre, ni dans celles des contrastes marqués, mais dans les zones les plus vivement éclairées, les plus proches de la saturation lumineuse.

Ainsi s'est dessinée, de projet en projet, par une suite d'analyses établies *a posteriori* sur ce qui s'était fait, une montée vers la lumière, dans un mouvement très analogue au fond à celui

qu'initie Roissy 1, de l'ombre du corps central à la lumière des satellites, comme si, là encore, l'ouvrage initial contenait en puissance tous les développements ultérieurs.

Mais ce qui me semble le plus important aujourd'hui, c'est moins ce mouvement et ses prolongements ultérieurs, que la nécessité de réfléchir à ce que la matière et la lumière ont d'indissoluble et à l'importance du moment où le projet, formé d'abord dans l'espace abstrait de la pensée, se matérialise et s'éclaire pour devenir un ouvrage. Les relations des mots entre eux, la lumière et la vérité, l'intelligence et la clarté, l'ombre et le doute, le fait que chacun des mots importants décrivant l'espace matériel et la lumière aient un sens dans le monde abstrait de la pensée, loin d'être une simple curiosité ou le prétexte à des jeux sur les mots, me semblent au contraire la trace d'un mystère qu'il faut interroger toujours, et sans relâche, et contempler peut-être aussi afin que s'établisse l'immobilité toujours précaire et relative des bâtiments.

La lumière permet de percevoir l'espace, les volumes et les matériaux dont les textures mêmes sont devenues, dans nos habitudes, plus visuelles que tactiles.

J'ai mis longtemps à me pénétrer de cette vérité physique que les matériaux n'ont pas de couleur, mais seulement une manière caractéristique de modifier la lumière qui les éclaire, se réfléchit sur eux ou les traverse.

Je ne sais pas très bien pourquoi elle me semble importante aujourd'hui : peut-être simplement parce qu'elle prend à



Ci-contre : à l'intérieur de la grande verrière courbe du Grand Théâtre national de Chine, à Pékin, mis en service en 2008. Photo Paul Maurer

regardais les skieurs sur la neige, et je me disais que chaque tache de couleur était gaie, qu'aucune n'était incongrue, que la plaisir qu'avait eu chaque personne à choisir la couleur de son vêtement n'entraînait pas de cacophonie, parce que le blanc, partout présent, éclatant au soleil, et sombre en son absence, imposait à tous et à tout son unité. Je regardais aussi les jardins, dans lesquels la juxtaposition des couleurs n'est possible que sur le fond vert ou gris uni d'une haie, qui, par un simple effet quantitatif, s'établit comme la référence à laquelle chaque couleur s'affronte et, dans cette opposition individuelle, se définit, libre, séparée des autres couleurs, dont chacune, dans la profusion des cycles de floraison, est à la fois intense et fugace, détruite avant d'avoir passé, vivante. Et j'avais envie que les passagers, eux aussi bien vivants, puissent n'être jamais incongrus dans mes aéroports, qu'ils portent, au gré de leur désir, des couleurs toujours nouvelles, jamais fanées, dans des espaces qui sans eux, et sans leur fantaisie, ne seraient jamais tout à fait finis et resteraient nostalgiques de leur présence. À l'exception de couleurs codées comme celles, essentielles, de la signalisation, je me suis donc efforcé de m'en tenir à un petit nombre de couleurs, au blanc, au gris et au noir, qui étaient, sous d'innombrables nuances, la couleur naturelle des matériaux que j'employais.

Pour les aéroports d'Abu Dhabi et de Djakarta, j'ai changé la règle pour une autre, dont la justification à mes yeux chaque fois se trouve dans le projet, si bien que de cette tautologie on ne peut rien exiger d'autre que la cohérence et l'harmonie internes, certainement pas une démonstration que le bleu était là nécessaire, là le rouge ; mais ils respectent le principe, en opérant seulement un déplacement d'ensemble de toutes les couleurs, analogue à ce qu'est une transposition en musique.

Tous ces projets cependant n'utilisaient que la lumière diffuse et les effets de contre-jour, effets aux variations lentes, mystérieuses parfois ou brutales, mais qui ne sont jamais déconcertantes. Si la lumière, frappant directement une surface, y traçait une ligne d'une couleur différente, c'était la plupart du temps un hasard.

Les aéroports du Caire, de Brunei et de Nice ensuite, se sont beaucoup nourries des fruits de ce hasard. Les effets de graphismes lumineux y deviennent délibérés. Ils se combinent au Caire avec d'autres effets graphiques, verticales de marbre vert dans la céramique des murs, lignes de marbre blanc poli dans les plafonds gris et mats, lignes blanches de marbre dans le sol vert, pour donner à l'espace sa forme globale qui est ainsi rendue complexe et changeante avec l'heure et le jour, se simplifiant parfois et s'immobilisant dans un graphisme qui révèle alors sa forme fondamentale et génératrice.

Mais c'est à Nice sans doute que la lumière est devenue, là encore par tâtonnements et hasards reconnus, le sujet principal de l'architecture. Elle la parcourt comme un souffle, tantôt la rendant lisible, avec, au milieu de mille difficultés, un bonheur de construire qui est je crois une expérience rare pour un architecte. Du blanc pur du sol qu'elle hache de gris, du plafond noir sur lequel elle pose des reflets toujours clairs et changeants, du gris du béton, la lumière fait un espace qui est, comme je souhaite qu'il le soit, à la fois déterminé et en attente, le lieu de la sensation et celui de la pensée. ■

☛ contrepied nos habitudes et qu'elle relativise ce qu'à tort nous appelons la couleur des matériaux, et à quoi s'associent des notions vagues comme la chaleur et le froid des couleurs, leur gaieté ou leur tristesse, ou encore leur capacité à déclencher l'appétit, l'agressivité et mille autres effets physiologiques ou psychologiques, et, s'attachant à ces notions vagues, des règles et des pratiques qui relèvent du fétichisme plus que de la connaissance ; peut-être aussi parce qu'en faisant de la lumière ce messager essentiel, ce révélateur, grâce auquel le monde nous est perceptible et compréhensible selon des aspects toujours renouvelés, elle établit un parallèle avec l'intelligence, son libre et incessant mouvement et sa double fonction, dans le monde des idées, de messager et de révélateur. Il me plaît de penser qu'un nuage passant devant le soleil, ou qu'une source lumineuse nouvelle la nuit, changent les couleurs, modifient leurs accords et rétablissent ainsi la couleur dans sa véritable qualité qui est d'être changeante, liée à ce qui bouge, à ce qui évolue et se transforme.

Depuis la construction de Roissy 1, j'ai cette conviction que, parce qu'elles sont faites pour la foule et le mouvement, les aéroports doivent faire un usage parcimonieux et bien réglé de la couleur. Je



LA LUMIÈRE AU THÉÂTRE

Par **Geneviève Soubirou**, créatrice lumière au théâtre

Une lumière au théâtre ne peut se contenter d'être seulement esthétique, elle doit se mettre au service d'une pièce, en harmonie avec la direction donnée par la mise en scène. Elle se doit de la servir et participe à l'expression dramatique. Le plus difficile est de trouver la lumière juste, celle qui sert à la fois le texte, la direction qu'a choisie le metteur en scène et le but qu'il veut atteindre en montrant sa pièce.

Elle doit prendre en compte le décor, autre élément essentiel, car elle en est le complément. Elle peut le transformer et elle peut le remplacer s'il n'y en a pas. Elle peut servir également à délimiter l'espace, à concentrer, à élargir... Elle joue un rôle pour attirer le regard, elle peut agir comme un zoom en soutenant un objet par exemple, ou un point précis.

Elle peut aussi, dans certains cas, servir à détourner l'attention du spectateur, et un changement de lumière volontairement visible doit signifier quelque chose pour le public. Il doit en comprendre le sens. Par exemple pour marquer un changement de lieu, ou un espace temps puisque c'est elle en premier qui situe le moment de la journée où se passe l'action : le lever du jour, la fraîcheur du matin, le soleil de midi, la fin du jour, la nuit etc. Le choix de ce moment est parfois indiqué par le texte, sinon il faut en imaginer un. Une décision importante que doit prendre le concepteur de la lumière.

La priorité reste le message que l'on veut faire passer.

S'il y a un superbe rayon de soleil qui arrive par une fenêtre, quelle que soit sa splendeur, ce n'est pas une raison pour que les acteurs à l'intérieur de la pièce jouent dans la pénombre. Le regard du public sera captivé par le rayon de soleil et se détournera inconsciemment de ce qui se passe à l'intérieur. Il faut trouver l'équilibre... à moins que le sujet ne soit le soleil !

La mode a évolué et le public aussi, mais si on a parfois tendance à sous-éclairer ou sur-éclairer pour faire seulement une belle image, cela peut desservir la pièce et il vaut mieux y renoncer. Tout dépend également de la durée de l'image en question, et aussi de quel style de théâtre, donc du texte. Pour moi qui aime écouter les textes, je préfère voir l'acteur, ou sentir son regard. Et n'oublions pas, toujours valable, la vieille méthode : « *Si on ne voit pas, on n'entend pas* »... Tout est lié.

Il ne s'agit pas de se servir de la lumière comme d'un jouet moderne sous prétexte que l'on possède des technologies très sophistiquées qui, à ce jour, sont à notre disposition, mais d'apporter avec ces nouvelles technologies très diverses un complément au service d'un art, que ce soit le théâtre, la danse ou l'opéra. On ne peut donc pas se limiter à faire de belles images, mais le but est d'atteindre le public qui sera différent chaque soir.

L'essentiel est de rester en accord avec la situation dramatique. Et si, en plus, l'image est belle, quel bonheur !

La lumière, elle aussi, est un langage, elle est liée au texte et au décor et elle doit raconter la même histoire. ■

En haut : Stanislas Siwiorek dans *La Machine de l'homme*, mise en scène de Stanislas Roquette sur des textes de Molière et de Jean Vilar, 2015. Photo Emile Zeizig

L'IMPRÉSENCE DE L'OMBRE

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

Sur le fond sombre d'une pièce, venant de profil par une fenêtre, la lumière révèle la poussière en suspension dans l'air. Qu'un nuage passe devant le soleil et la poussière disparaît ou plutôt redevient invisible. En somme la poussière comme la lumière sont en soi invisibles. C'est leur rencontre qui nous les fait voir. C'est l'obstacle de la forme - y compris celle minuscule de la poussière - heurtée par la lumière qui réalise le visible. Le phénomène suppose la triple présence de l'objet, de la lumière et d'un témoin. Qu'un seul manque et il n'est plus possible de parler de visible. Indispensable présence de l'homme qui voit avec ses yeux mais aussi avec sa pensée. C'est la présence de cette pensée qui transforme tout spectacle, tout phénomène extérieur en une réalité intérieure. Chaque homme, chaque témoin engrange une réalité différente puisque sa position est différente. Lorsque je montre une sculpture à un visiteur je sais qu'il ne voit pas la même que moi.

La lumière révèle la forme. La forme révèle la lumière. Que cherche réellement le sculpteur? Que regarde-t-il? Est-ce la forme? Est-ce l'ombre? Peut-être en fin de compte est-ce la lumière. La lumière, l'ombre, la forme, ou l'espace, leur rencontre - tous parlent en même temps. La lumière en soi reste comme extérieure, incompréhensible. Elle est une abstraction. Elle donne le sentiment de la perfection. Sa rencontre avec la forme est une dégradation mais aussi un ouvrage de nuances.

La sculpture me semble toujours à ses débuts, face au champ infini des possibilités.

La lumière ne va pas sans l'ombre et le rapport entre l'ombre et la lumière est d'une complexité inouïe. D'autant que ce rapport ombre/lumière dépend de la forme et donc de tout ce qui la produit : les caractéristiques intimes de la matière, sa couleur, sa texture, sa brillance, et sa transparence mais aussi des jeux intimes de la forme avec l'espace, enfin notre corps et la pensée qui l'habite.

Il est des sculpteurs qui se préoccupent peu de la lumière peut-être parce qu'ils ne regardent pas véritablement leur sculpture en cours d'exécution. Ils se préoccupent davantage de leur vision intérieure, de l'existence et du maintien d'un fil conducteur

entre leurs mains et la source de leur inspiration, et seulement de temps en temps de la lumière comme d'un moyen technique pour vérifier les progrès de leur sculpture. L'ombre et la lumière se débrouillent en dehors de l'exercice de leur sculpture.

Ainsi, lorsque je modèle, je ne vise que la forme et je pense qu'elle naît dans l'obscurité, au bord du plus ignoré en moi, au pli de l'invisible, et qu'elle sort peu à peu au jour. Cependant elle ne se dépouille jamais entièrement de sa crainte de la lumière. Elle œuvre à conserver ses mystères. Le mystère de ses origines, le mystère de ce qui s'est employé à sa réalisation. Et je préfère les préserver que de faire semblant d'en connaître les secrets.

En tant que sculpteur je suis censé entretenir une complicité permanente avec la lumière, mais je n'y suis réellement sensible que lorsque je tente de photographier la sculpture une fois celle-ci terminée. Pour ce faire je m'attèle alors au travail indispensable de la lumière. Il s'agit de voir et de montrer. D'abord voir. Ensuite montrer. Reproduire ce mouvement qui va de l'intérieur vers l'extérieur. Tout va dépendre du choix des éclairages et de leurs directions puis encore de l'angle de la prise de vue. L'appareil photo devient le témoin. Il se substitue à moi. Au départ, grâce à la photo, je ne cherche qu'à rendre compte d'un résultat obtenu par la sculpture, et d'une certaine manière, par ce biais de la





photo, qu'à «voir» définitivement la sculpture. Sans déplacer ni l'appareil ni la sculpture, et en jouant uniquement sur la lumière, j'ai affaire à une quantité illimitée de possibilités. Je suis dérouté par cette capacité de faire mille photos différentes, de montrer autant de sculptures ressemblantes mais inexactes. Parmi celles-ci la véritable sculpture se dissimule. Il me semble la connaître sans la voir!

Pour ma part j'aime l'ombre et je préfère qu'il y ait une lumière plutôt faible sur mes sculptures. Peut-être est-ce cette incertitude de comprendre réellement ce que je fais qui détermine mon goût pour l'ombre. La forme est là, habitante invisible. J'aime que la sculpture se laisse deviner, qu'elle conserve ainsi des zones d'imaginaires, des forces de doute dans l'absence de l'ombre. Un filet de lumière bien souvent me suffit - la puissance d'évocation de quelques traits de lumière dans l'espace.

Sans cesse la lumière réinvente la sculpture mais sans fondamentalement la trahir sauf lorsqu'elle prétend tout en montrer.

En toute saison le ciel est changeant et nos sentiments qui en dépendent également sont changeants. Sous notre regard la sculpture est incroyablement variable, elle qui passe pour l'immobilité même. J'accepte cependant qu'il n'y ait jamais de circonstances neutres, ou de conditions idéales qui laisseraient complètement

la sculpture à elle-même, qui permettraient de la voir exactement comme elle est, qui permettraient qu'elle soit le parfait miroir de ce que nous sommes. En réalité, contemplant une œuvre nous regardons l'idée que nous en avons et dans cette idée c'est tout notre être qui est impliqué... Croire aux jours favorables mais aussi à l'exigence de sincérité. Ce que montre la lumière, infiniment souveraine, infiniment indépendante. ■

Jean Anguera, *Le chemin noué (De la Présence et du Lieu)*, 1996, résine polyester, charges diverses, 43 x 42 x 26 cm. Photo DR

Nadine Eghels : Comment pourriez-vous expliquer la place que la lumière prend dans votre travail de peintre, dans ses différentes expressions ?

Jean-Michel Alberola : La lumière est constitutive de mon travail. En fait, dès qu'on parle d'art, on parle de lumière, ou plutôt d'éclairage. En effet, ce que peut l'œuvre d'art, c'est éclairer celui qui la regarde. La lumière contenue dans l'œuvre traverse l'individu.

Je me préoccupe toujours du groupe, pour moi l'individu n'existe pas seul. D'où ma question : comment pourrait-on aujourd'hui éclairer politiquement un groupe, par le biais de l'œuvre d'art ?

Une phrase m'est apparue il y a une vingtaine d'années : « Éclairage en groupe ». Quand j'ai montré cette phrase sur des murs peints en Allemagne, ils l'ont traduite par « dynamo group ». La dynamo, c'est ce qui fournit de l'éclairage à la bicyclette... un terme très approprié.

À partir de là tout mon travail s'est défini dans la recherche de cette lumière qui peut traverser l'œuvre d'art et éclairer le groupe (c'est le même propos pour le cinéma), et beaucoup de mes œuvres ont été faites autour de cette question.

Nous pouvons voir la peinture de Vélasquez comme une peinture non éclairée (sans choix d'éclairage) contrairement à celle de Rembrandt qui, elle, est éclairée délibérément par morceaux... chez Gauguin ou Matisse ce sont les couleurs qui donnent la lumière.

Et toute la peinture peut s'appréhender selon ce critère... la lumière en est la question essentielle.

Au niveau politique, la question que je pose depuis trente ans est : « Que peut un groupe ? ». Et la réponse c'est qu'un groupe ne peut quelque chose que s'il est éclairé soit par le passé soit par des idées nouvelles - en fait des idées du passé qui sont réactivées dans un autre sens, il n'y a pas d'idées nouvelles hormis les totalitarismes.

N. E. : Comment avez-vous travaillé pour les vitraux de la cathédrale de Nevers ?

J-M. A. : Je n'avais jamais fait de vitraux auparavant. Il a fallu que je comprenne que c'était simplement de la couleur qui était traversée. Je ne l'ai pas compris au début. J'ai été obligé de travailler à l'envers de ce que je pratiquais habituellement. Les tableaux c'est une affaire d'opacité, c'est toujours une couleur qui en recouvre une autre, il n'y a aucune traversée... seulement une fois que le tableau est fini, il aura, peut-être, la chance de traverser la conscience d'un individu, mais en général c'est une surface plate et mate.

En haut et au centre : Jean-Michel Alberola, *Die Armut (la pauvreté, la clarté)*, 2006, néon dans vitrine, installation, 56 x 70 x 17 cm ; *Luxe*, 1996-2007, néon en cristal bleu, édition de 7, 44 x 45 cm. Photos B. Huet-Tutti, courtesy Galerie Daniel Templon

À droite, une partie des nombreux vitraux conçus par Jean-Michel Alberola, et réalisés par les Ateliers Duchemin, pour la cathédrale Saint-Cyr-et-Sainte-Juliette de Nevers, à partir de 1987-1988. Photos DR



Pour le travail de vitrail à Nevers, j'ai procédé par des échelles de gris. À partir de là, je les ai construits au niveau des valeurs. Une fois que j'ai compris le système, comment la lumière traversait le lieu en fonction des orientations topologiques, j'ai ajouté les couleurs en tenant compte de la lumière aux différentes heures de la journée. Dans le vitrail, la lumière est matérielle, alors que dans les tableaux, même lumineux et colorés, elle reste immatérielle.

N. E. : Cela vous a-t-il demandé de passer de longues heures dans la cathédrale ?

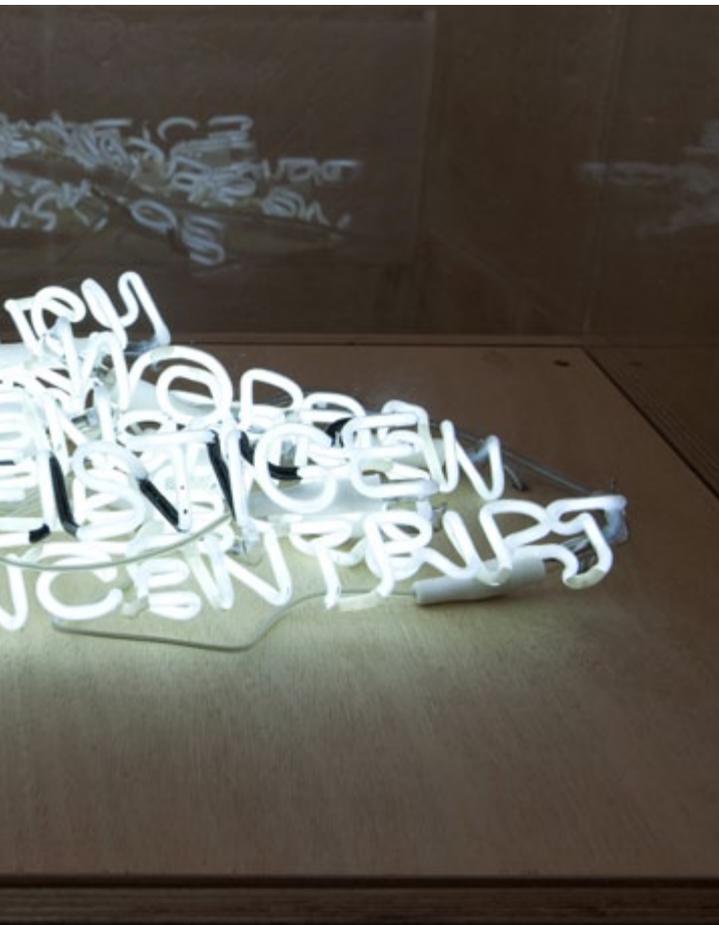
J-M. A. : Non, j'y suis allé trois ou quatre fois, afin de comprendre comment cela fonctionne, comment cet espace est traversé par la lumière... puisqu'elle a été construite aussi en tenant compte de cela !

N. E. : Et aujourd'hui comment la lumière gouverne-t-elle votre travail ?

J-M. A. : Aujourd'hui, pour moi, la lumière est plus une question politique. Je pense que la population est beaucoup plus éclairée que les hommes politiques ! Ce qui renvoie à la notion « d'éclairage en groupe »...

N. E. : Et votre travail sur les néons ?

J-M. A. : Il s'agit de dessiner avec de la lumière... quand je décide de faire un mot en néon, par exemple le mot « rien », le mot s'accompagne toujours d'une forme ; quelquefois j'ai le mot mais pas la forme et cela peut prendre des années avant que je la trouve. Parfois survient quelque chose qui aide le mot, quelque chose qui se voit et qui s'impose. Chaque chose est très simple mais c'est la configuration générale qui devient complexe et parfois labyrinthique. Par rapport au dessin, le néon apporte quelque chose de très séduisant : qu'on fasse n'importe quel mot en néon, cela marche, même « radiateur » ou « poignée de porte » ! En fait le néon propose quelque chose en trois dimensions, qui a à voir avec la sculpture, qui serait comme un dessin en trois dimensions. Quand on travaille le néon il y a très peu de possibilités de formes



“DYNAMO GROUP”

Rencontre avec **Jean-Michel Alberola**, peintre, photographe, vidéaste, sculpteur
Entretien avec Nadine Eghels



et de couleurs : la longueur des tubes ne peut excéder un mètre, et leur épaisseur entre 0,5 et 1,5 mm, les contraintes physiques des tubes imposent des paris. Pour pouvoir être réalisé en néon, il faut que le dessin soit très soutenu, très concis, il y a là une espèce de jeu, de plus cela éclaire ! Il y a sans doute, dans mon travail, une tentative d'éclairer la conscience, donc d'être dans une position « politique ». Il y a un néon, *Luxe*, qui résume un peu cette situation puisqu'il est, à la fois, une critique de la société de consommation et du spectacle.

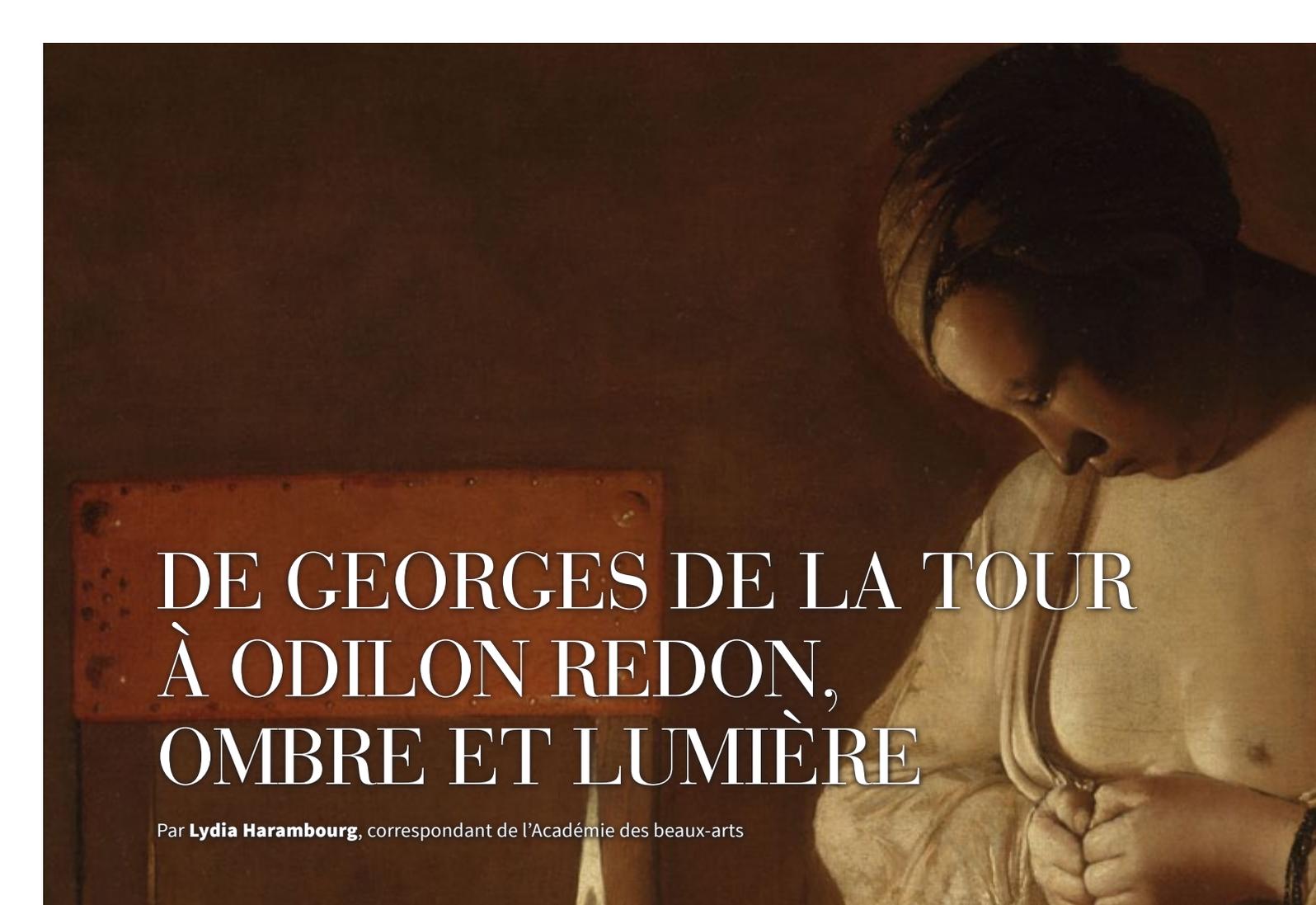
N. E. : Ce qui vous vient d'abord à l'esprit, c'est un mot, ou un dessin ? Le sens, ou la forme ?

J-M. A. : Oui par exemple quand je suis parti de la phrase de Hölderlin, qui avait été reprise par Heidegger lors d'une confé-

rence sur la pauvreté : « *Chez nous, tout se concentre sur le spirituel, nous sommes devenus pauvres pour devenir riches* ». J'ai fait réaliser cette phrase en allemand, en huit blocs de néons qui ne sont pas mis côte à côte mais entassés, de sorte qu'on ne peut pas lire la phrase mais que l'on perçoit sa lumière et exprimer par là que la pensée de Hölderlin, qui nous encourage à privilégier la spiritualité, est une pensée lumineuse.

N. E. : Comment évolue votre travail ?

J-M. A. : Il y a un éparpillement, sans hiérarchie, de tous les mots, les formes, les peintures, les films que je dois faire, et dans un seul but, comment puis-je dire à l'autre, aux autres : « Aérer l'âge d'or » qui est « ici et maintenant » ? Et le lui dire au moyen de l'art ? ■



DE GEORGES DE LA TOUR À ODILON REDON, OMBRE ET LUMIÈRE

Par **Lydia Harambourg**, correspondant de l'Académie des beaux-arts

Les « nuits » de Georges de La Tour (1593-1652) caractérisent la dernière partie de l'œuvre de l'artiste lorrain. Sa maîtrise de l'éclairage le retient tout entier et constitue l'élément fondateur de son art. Comment en est-il venu à délaisser les scènes de genre diurnes avec lesquelles il connaît le succès auprès des amateurs et la réussite matérielle à Lunéville ? Pourtant il n'est pas le peintre officiel à la cour d'Henri II de Lorraine, ce titre revenant à Claude Deruet. Avec la guerre de Trente Ans et l'incendie de Lunéville en 1638 qui l'en chasse, il s'exile à Nancy, et arrive un an plus tard à Paris où il reçoit le titre de « peintre ordinaire du roi » ainsi qu'un logement au Louvre. Autour de 1643, il fait le choix de revenir à Lunéville où il retrouve sa légitimité grâce à de nombreuses commandes.

A-t-il fait le voyage en Italie entre 1608 et 1616 ? La Lorraine reste un carrefour où convergent le naturalisme nordique, l'inquiétude germanique, la rigueur française, conjugués aux modèles florentins et romains, au maniérisme avec un goût prononcé pour la couleur soutenue par une écriture brillante, et au réalisme du Caravage via Gentileschi, Valentin de Boulogne, et l'école caravagesque d'Utrecht avec Hendrick Terbrugghen. La redécouverte de Georges de La Tour en 1934 à l'exposition des « Peintres de la réalité en France au XVII^e siècle » au Musée de l'Orangerie à Paris, organisée par Charles Sterling, a ouvert de nouvelles perspectives à notre interprétation, élargissant une vision objective à l'essentiel d'une investigation plastique marquée du sceau d'un penseur et d'un philosophe.

L'œuvre de Georges de La Tour fascine tout en dégagant une force de persuasion exceptionnelle. Il est le peintre des extrêmes qui habitent tout être humain et tout son art est d'abord l'expression plastique au service d'une intense interrogation humaine aux prises avec le destin. C'est par le jeu des oppositions qu'il exprime, avec d'autant plus de conviction, la souffrance et la grâce, la misère et la grandeur, complémentaires et indivisibles de la dualité humaine. Le parti pris d'outrance dans les œuvres du début participe d'un naturalisme dont il va transposer la réalité dans le domaine de la pensée philosophique et spirituelle avec des sujets empruntés à la Bible et aux Évangiles. Toute la véracité de ses scènes est à chercher dans le contenu, et d'abord dans la lumière. Une lumière double dans sa perception, cartésienne et pascalienne.

Si les gestes chorégraphiés des protagonistes dans le tableau *Le Tricheur* sont magiques, c'est qu'en se détachant d'un fond rouge, ils expriment dans un raccourci saisissant les sentiments contradictoires d'un calcul souligné par un éclairage quasi irréal qui renforce ce présupposé d'un monde imaginé.

Par une concurrence mimétique, la lumière devient dans sa peinture le réceptacle de l'imaginaire.

Comment expliquer le changement pictural du peintre lorsqu'il délaisse la manière claire d'un chromatisme subtil de couleurs et une écriture précise pour privilégier des compositions nocturnes ? Faut-il voir une évolution de son style sous la possible influence de son compatriote Jean Leclerc dont les scènes nocturnes connaissent à la même époque un grand succès en Lorraine ?

La réponse de La Tour appartient au surnaturel qui dépasse l'esthétique. D'évidence, il exerce deux manières de peindre pour deux attitudes mentales radicalement opposées. Au-delà du débat stylistique et de ses sources constitutives de ses deux langages,



À droite et au centre : Georges de La Tour, *La Femme à la puce*, vers 1638, huile sur toile, 121 x 89 cm, Musée lorrain - Palais des Ducs de Lorraine

Ci-dessous : Georges de La Tour, *Le Tricheur à l'as de trèfle*, vers 1632, huile sur toile, 97,8 x 156,2 cm, Kimbell Art Museum, Fort Worth.



son art innovant fait exister ses modèles par la lumière dans le prolongement d'un silence originel qui invite au recueillement. C'est face aux ténèbres que la lumière existe. Elle libère une résonance équivoque chez celui qui stigmatise le jour et la nuit. Elle réactive l'ambiguïté des tableaux diurnes avec l'alternance des sensations. En poussant les limites du réel jusqu'à l'absolu des choses et de leur illusionnisme, il découvre une autre vérité qui l'invite à transposer son sujet en un langage symbolique.

Le tournant est pris avec *la Femme à la Puce* qui représente une femme dévêtue, trivialement exposée à notre regard. Face à elle, sur une chaise recouverte d'un tissu rouge, est posée une chandelle. La flamme claire et lumineuse éveille immédiatement

un sentiment troublant devant ce geste commun. Elle illumine soudainement la scène et nimbe d'une spiritualité inattendue cette femme humble en la purifiant de sa misérable condition humaine. La Tour attend de la lumière qu'elle réponde plastiquement à son approche métaphysique des choses de la vie. La flamme de la bougie devient le symbole de la spiritualité dont Gaston Bachelard analyse la dimension plurielle comme étant l'expression d'un « tout », depuis l'innocence et la quiétude, la fragilité de la vie et la montée verticale de l'esprit pour une transcendance. La figure de *La Madeleine* (dont on connaît au moins trois versions) n'existe que par la lumière. Elle exprime cette présence absence de la lumière duelle dans sa complémentarité avec l'obscurité. Absorbée dans la contemplation de la chandelle qui brûle, la pécheresse est entrée dans le renoncement. Le renvoi à la nuit et à son double mystique, la lumière divine, fait écho à la vie et à la mort. Dans son poème *Fureur et Mystère*, René Char qualifie la veilleuse dressée de « poignard de la flamme ». Ce cône irradie deux fois par le renvoi du miroir dans *La Madeleine aux deux flammes*. Celles-ci révèlent en éclairant la cellule et exaltent l'esprit en l'ouvrant aux « Béatitudes ». C'est une lecture plurielle du tableau que nous propose La Tour avec une vanité dans la tradition du Memento Mori en réponse à « l'Ecclésiaste ». Outre le miroir, on retrouve le crâne de mort, les livres, les lacets et les tresses de la cordelière et de la discipline, symboles maintenus dans une demi-pénombre violée par la flamme, pour en révéler la signification prophétique. La rupture avec le fantasme érotique de la chemise dévoilant le haut du corps s'accomplit dans l'éblouissement virginal de la lumière. Ici il n'est pas question d'un procédé ordinaire d'atelier pour éclairer l'œuvre d'une rare force poétique qui nous arrache à la complexité de nos désirs, de nos attentes de la vie comme de nos peurs. 🖤

☛ Il est avéré que la période où la flamme devient le point focal et emblématique de la peinture de Georges de La Tour correspond à la dernière partie de sa vie. À l'unisson d'un silence méditatif, son langage s'infléchit d'une concision plus éloquente que n'importe quel détail. Ainsi la cruauté du réalisme du *Joueur de Vielle*, de la *Rixe de musiciens* cherche-t-elle à surprendre la vue tout en nous projetant dans le monde secret de la pensée imaginative. La naïveté rustique des sujets, petits métiers et mendiants, est en phase avec le réalisme lorrain. Déjà la perfection du rendu fait appel à l'utilisation de la lumière qui participe aux mouvements de l'âme des personnages.

Le Nouveau-Né appartient à la période de la maturité. Le tableau est une réussite immédiate par une mise en espace sans égale dans sa conception plastique où le quotidien engendre sa propre poésie. La simplicité le dispute à l'économie des moyens par la ligne sinueuse du graphisme et un « volume qui ne tourne pas » écrit André Malraux dans *Les Voix du silence* au chapitre consacré au peintre (1951). La réalité de Marie et de l'enfant emmaillotté revêt un saisissant pouvoir d'évocation grâce à la présence mystérieuse de la femme qui détient la source de lumière dissimulée par sa main droite laissant apercevoir le bâton de la bougie. La gravité des trois visages est transfigurée par l'illumination, révélatrice de la divinité de l'enfant.

Avec *L'Adoration des bergers*, La Tour interprète une autre scène traditionnelle de l'art chrétien. Placés au même niveau, les personnages entourent l'Enfant Jésus, le regard transfiguré par la lumière de la chandelle discrètement tenue par Joseph. La source lumineuse, toujours discrète quant à son origine, nous fait passer de la simple représentation à une image de l'Incarnation.

Cette intensité de l'impalpable se retrouve avec *Saint Joseph charpentier*. Le dépouillement formel dans une composition resserrée à ses données essentielles aboutira vers une construction de plus en plus intellectuelle comme le montre *Le reniement de Saint Pierre* où la lumière découpe des formes sommaires pour dire la sidération qui s'empare de Pierre. Dans *Saint Joseph charpentier*, la présence de la lumière dans un intérieur mis dans l'obscurité est pareillement chargée de son poids de spiritualité. C'est la lumière qui révèle ici la pureté originelle de l'Enfant, au profil finement découpé rayonnant selon un parti luministe qui force à son maximum l'effet de clair-obscur et le contraste. La scène est peinte dans une gamme monochrome pour exprimer l'accessibilité à la vérité profonde du don de Dieu. Dans son essai *Georges de La Tour* (1991, réédité en 2005, Pascal Quignard affirme que la flamme chez ce peintre, « c'est Dieu ».

Si Georges de La Tour recourt comme d'autres de ses contemporains (Honthorst) à la lumière comme métaphore visuelle la plus efficace pour traduire la vie et ses mystères, il sous-tend l'expression de la réalité d'une inspiration secrète conforme à ses inclinations profondes. Quelles étaient-elles ? Homme de foi, proche des Franciscains, il aspire à rendre à l'homme sa signification sacrée en louant le Fils de l'homme. *L'Ange apparaissant à Saint Joseph* présente un clair-obscur parmi les plus aboutis. Est-ce en pensant à ce tableau que Malraux écrit : « Ce n'est pas l'obscurité que peint La Tour : c'est la nuit ». Nuit de l'ignorance que la lumière réveille à la connaissance : Joseph apprend en songe qu'il doit épouser Marie, vierge et enceinte. La flamme en partie cachée détache le profil élégant et elliptique de l'enfant selon une stylistique très personnelle et souligne le geste de la main, qui, sans épouser la forme naturelle, trouve dans l'inflexion mystérieuse l'équivalence de la vie. Par son dépouillement, désormais constant, qui suspend toute dramaturgie théâtrale, la scène vibre de l'ampleur du style d'un plasticien qui retrouve naturellement la rythmique de la vie.

Longuement médités, les gestes et les formes sont volontairement schématisés, tout particulièrement avec *Saint Sébastien pleuré par les Saintes Femmes*. Son formalisme rigoureux repose sur une somme d'accords plastiques longuement élaborés sans céder au pittoresque dans une volonté de monumentalité. La lumière du flambeau tenu par Sainte Irène, agenouillée devant le corps du militaire martyr transpercé d'une flèche, immobilise les pleureuses dans une perfection rhétorique. La flamme éclaire les mains, d'une rare éloquence silencieuse dans ce lamento où la prière, la dévotion, la douleur se rejoignent.

Le mystère enveloppe pareillement la scène biblique de *Job raillé par sa femme* que La Tour situe dans la nuit. Le vide nocturne prend forme de la lumière pour exprimer, à partir d'une stylisation surprenante, la médiation sur la misère humaine, *l'exemplum patientiae*. C'est encore la lumière, qui, par un jeu de clair-obscur, détient la clé psychologique du récit où une âme simple rencontre la misère physique et morale, celle de la malédiction divine et de la dérédiction. Le graphisme linéaire du profil de la femme contraste volontairement avec les genoux ridés de Job, modelés par un pinceau nerveux. L'immense manteau de la femme ne se justifie que comme symbole de la sagesse et de la leçon spirituelle par celle qui tient la chandelle d'une main au volume mal dégrossi.

Le nom du Caravage n'a pas encore été évoqué. De vingt ans son cadet, Georges de La Tour s'est attaché à un genre ténébriste dont les origines peuvent être décelées dans une scène nocturne du *Cœur d'amour épris* du Roi René au xv^e siècle, dont deux exemplaires sont respectivement conservés à la Bibliothèque nationale de France et à Vienne, Bibliothèque autrichienne. La notion de caravagisme, avec les leçons du maître et de ses suiveurs italiens et nordiques, espagnols (Ribera) est complexe. Mais les deux peintres partagent le refus de considérer la peinture comme une construction de l'esprit. À la « cosa mentale » ils préfèrent la réalité des choses, à l'exercice intellectuel ils opposent la représentation de la nature.

La vie leur offre une vérité. On peut affirmer que l'un et l'autre y ont puisé un itinéraire spirituel éclairé par la lumière, réelle et surnaturelle. Georges de La Tour l'associe à une longue méditation qui révèle l'Esprit.

Au xix^e siècle, le peintre Odilon Redon (1840-1916) se fait l'interprète de la lumière céleste dont aucune source n'est perceptible. Avec cet artiste, « la Nuit triomphe pour l'anxiété des âmes » écrit Émile Bernard dans son article de *L'Occident* en 1904.



Le peintre poursuit : « Il s'agirait surtout d'y voir, par-delà l'art et sa technique savante, les agissements spirités d'un inconscient médium, le surnaturel est sa nature ». Dans la singularité de son œuvre tératologique, le rôle de la lumière est destiné au renversement du sens, en déplaçant le réel, cède devant la « logique » de l'imaginaire, selon Redon. C'est avec, et par la lumière qu'il démontre que l'art ne représente pas, mais « signifie ». Avec sa série des « Noirs » il traverse le miroir. Non plus le miroir des Vanités mais celui où « se mire » l'artiste à la poursuite de sa création qui prolonge l'œuvre qui s'y lit en transparence. La complexité tient à ce mélange d'ésotérisme, à l'irrationalité de l'âme, de mystique et de théosophie en prise sur la Nature. Ses sources d'inspiration sont riches, parfois contradictoires dans une pensée qui cultive « le sens du mystère » et a cherché toute sa vie dans ses créations « sa propre image ». Fasciné par tout ce qui pour lui constitue « la chose éternelle », il va créer par « l'image » des « images ». C'est par l'introduction de la lumière et par son rôle initiatique dans son œuvre peint et gravé qu'Odilon Redon en fait une incarnation unique.

Un exemple, celui de ses « Noirs ». Quel médium plus magique que le fusain, « cette poudre volatile impalpable, fugitive sous la main » ? À partir de 1875, « cette matière quelconque qui n'a aucune beauté en soi, facilitait bien mes recherches du clair-obscur et de l'invisible ».

Le noir porte la lumière. Il dispense l'invisible qui témoigne de la vie intérieure de l'artiste. Un invisible que suggère la lumière. Dans cette « logique du visible » au service de l'invisible, le noir met en abyme le blanc du papier, symbole ici de la structure de l'espace. La nuit, le jour se confondent pour « un essor dans une autre vie ». Celle du rêve, ou du cauchemar ? L'expérience de la lumière, avec le fusain et les suites de lithographies, se transposera ultérieurement dans ses pastels et ses peintures où la lumière irradie un monde subtil habité de cyclopes, d'êtres au corps éthéré, intermédiaires des puissances occultes et néognostiques. ■

LUMIÈRE DU SON

Par **François Porcile**, réalisateur, historien du cinéma, essayiste et musicographe

Ce n'est pas le simple plaisir du jeu de mots qui me fait inverser les termes génériques d'un spectacle très en vogue dans la seconde moitié du dernier siècle, où monuments antiques, ruines vénérables et châteaux féodaux revivaient leur riche passé grâce à de savantes pyrotechnies orchestrées sur des effets sonores suggestifs et des musiques originales diffusées en quadriphonie. Ce type de représentation construite sur une fusion lumière/musique constituait en réalité, avec le bénéfice du progrès technologique, la reprise du principe des « Fêtes de la lumière », imaginées pour l'Exposition Internationale de Paris en juin 1937 par les architectes Eugène Beaudoin – futur académicien – et Marcel Lods : des chorégraphies lumineuses projetées sur la Seine et la Tour Eiffel, réglées sur des partitions spécialement commandées pour la circonstance à dix-huit compositeurs, d'Honegger à Rivier, d'Ibert à Messiaen, de Kœchlin à Milhaud, lequel écrivit sur un texte de Claudel une *Fête de la musique*. Et tandis qu'une armée de haut-parleurs diffusait ces diverses créations, un pavillon voisin exposait les 624 mètres carrés de « La Fée électricité », œuvre des frères Dufy, où les deux peintres mélomanes avaient réservé une place de choix aux musiciens.

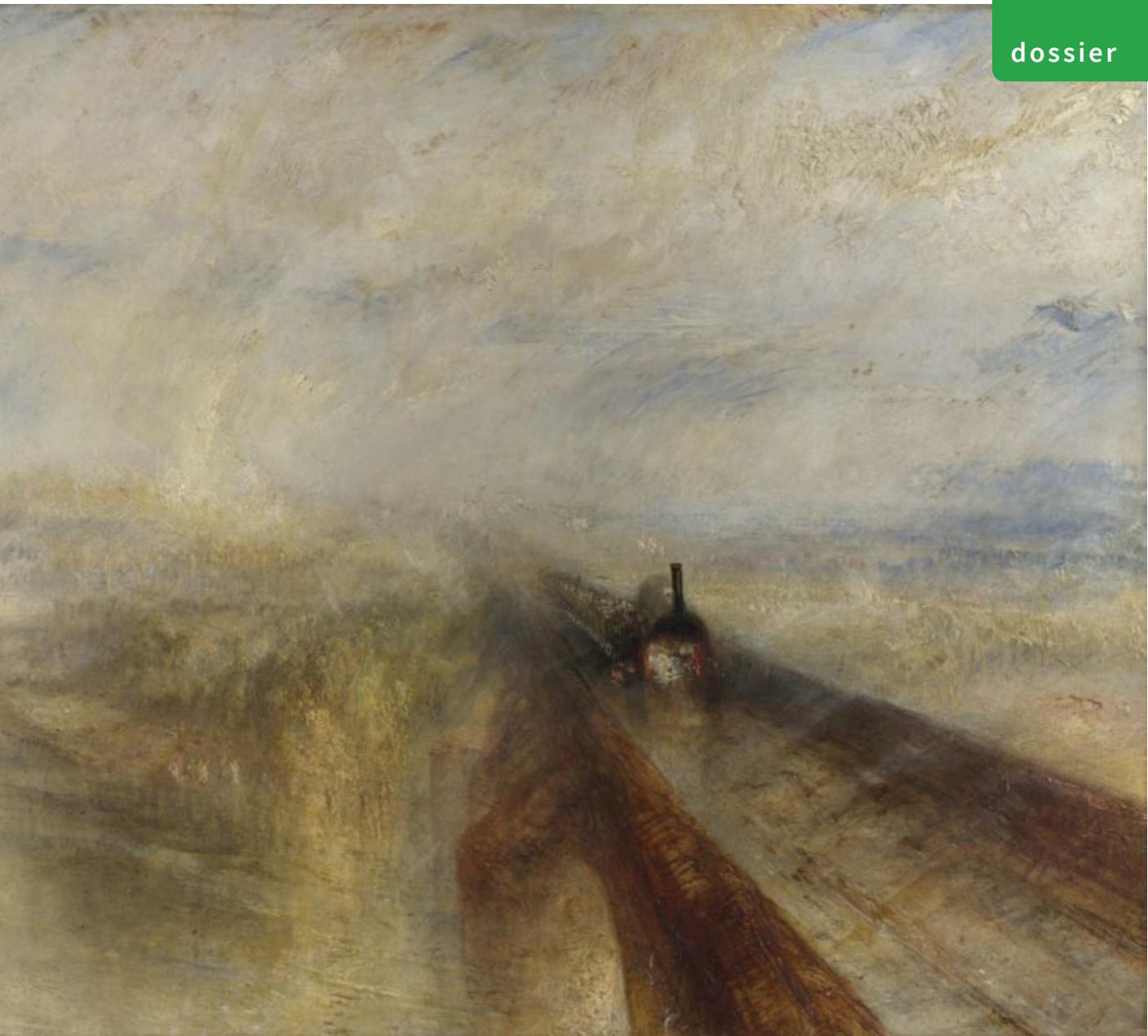
Mais peintres et compositeurs n'avaient pas attendu l'essor de l'électricité pour être fascinés par la lumière. Pourtant, à y bien regarder, cette aimantation ne remonte véritablement qu'au début du siècle précédent, avec l'apparition de l'éblouissement Turner. Delacroix note dans son journal : « Il y a une impression qui résulte de tel arrangement de couleurs, de lumières, d'ombres... C'est ce qu'on appellerait *la musique du tableau*. »

À la même époque, Hector Berlioz avec sa *Symphonie fantastique* révolutionne l'écriture orchestrale en accordant à chaque timbre instrumental une importance spécifique, une luminosité particulière. Avant lui, les timbres étaient interchangeables : tel concerto par exemple pouvait être joué indifféremment à la flûte, au violon ou au hautbois. Avec Berlioz, l'orchestre resplendit soudain dans une lumière neuve par le jeu de combinaisons de sonorités inconnues jusqu'alors.



La lumineuse révolution opérée dans le monde sonore par Berlioz autour de 1830 va devoir patienter plusieurs décennies avant de voir son équivalent se réaliser en peinture, grâce à une innovation elle aussi révolutionnaire : « Ce sont les couleurs en tubes facilement transportables qui nous ont permis de peindre complètement sur nature. Sans les couleurs en tubes, pas de Cézanne, pas de Monet, pas de Sisley ni de Pissarro, pas de ce que les journalistes devaient appeler l'impressionnisme », confiait Auguste Renoir à son fils Jean, futur chantre du « cinéma, musique de la lumière », selon la définition d'Abel Gance.

Cette ouverture nouvelle qui sonne le glas de la lumière uniforme d'atelier va déterminer en musique un mouvement parallèle où, à l'instar des peintres partant travailler « sur le motif » et par tous les temps, les compositeurs, séduits par le soudain jaillissement des couleurs de la nature, s'emploient à en traduire les mouvements, les contrastes, les ombres fugaces, les reflets fuyants, à saisir la course de la lumière dans tous ses états, dans tous ses éclats. Le premier volet du triptyque maritime de Claude Debussy, *De l'aube à midi sur la mer*, exprime éloquentement cet état d'esprit. Mais il ne s'agit ni de description, encore moins d'illustration. Reprenant à son compte la technique de la touche divisée chère aux impressionnistes, Debussy innove radicalement dans une conception d'écriture où le son dicte la forme, où la lumière qui émane de la juxtaposition des timbres semble éliminer les



contours. Ce qui fera dire à Vincent d'Indy, apôtre du contrepoint rigide, que, dépourvue de forme, la musique de *Pelléas et Mélisande* est sans avenir.

Architecture de notes contre couleurs de timbres, ou bien lumière naturelle contre lumière d'atelier, telle pourrait être résumée la querelle entre contrapuntistes et harmonistes, à l'orée du xx^e siècle. Pourtant, ces frères ennemis se retrouvaient dans une passion commune pour la peinture. Ernest Chausson, peint par Eugène Carrière, collectionnait des toiles de Degas ; Debussy, pour qui Turner incarnait « le plus beau créateur de mystère qui soit en art », s'inspira de Whistler pour ses trois *Nocturnes* ; ami de Renoir et dédicataire d'une marine de Monet, Emmanuel Chabrier, portraituré par Manet dont il possédait l'admirable *Bar aux Folies-Bergère*, avait enjoint au jeune pianiste Édouard Risler de « décrotter lumineusement » les « cent treize sonorités différentes » qu'il avait glissées dans sa *Bourrée fantasque* ; et Déodat de Séverac, ami de Picasso et aussi délicat aquarelliste qu'enlumineur de sons, offrait des *Baigneuses au soleil* irisées comme un nu de Bonnard.

Cette proximité – porosité même – entre peintres et compositeurs ne cessera de s'approfondir tout au long du xx^e siècle. Elle connaîtra son apogée à la fin de la première guerre mondiale, avec les concerts donnés dans les galeries de tableaux, où sera honorée la musique du « Groupe des Six », dont le principal représentant,

Francis Poulenc, déclarait devoir à la peinture « autant de joies profondes qu'à la musique. » Son dernier grand cycle mélodique, sur des poèmes d'Éluard, *Le travail du peintre* (1956), célèbre Pablo Picasso, Marc Chagall, Georges Braque, Juan Gris, Joan Miro, Jacques Villon, Paul Klee.

Paul Klee, dont l'influence fut déterminante sur le jeune Pierre Boulez, alors que son maître Olivier Messiaen, quant à lui, se réclamait de celle de Robert Delaunay, « précurseur de la peinture abstraite, par conséquent très proche de ce que je vois lorsque j'entends de la musique. »

Disciple de Messiaen, au fauteuil de qui il succédera sous la Coupole, Marius Constant remontera aux sources de l'abstraction en retrouvant la lumière de *Turner* (1961) à travers trois tableaux symphoniques dont le fameux *Pluie, vapeur, vitesse*, qui inspirera un demi-siècle plus tard son élève en orchestration Édith Canat de Chizy, après avoir rendu hommage à Nicolas de Staël dans un concerto pour alto et orchestre au titre symbolique : *Les rayons du jour*. ■

En haut : Joseph Mallord William Turner, *Pluie, vapeur et vitesse, Le grand chemin de fer de l'Ouest*, 1844, huile sur toile, 91 x 121.81 cm, National Gallery, Londres.

La lumière raconte l'histoire de l'univers. C'est le langage du monde depuis la nuit des temps. Pourtant, l'homme n'en perçoit qu'une toute petite partie. Le spectre des longueurs d'onde lumineuses est infiniment plus grand que ce nous en percevons. Notre vie durant, nous errons dans un théâtre d'ombres et de lumières où l'obscurité nourrit nos angoisses et où un seul éclair peut les terrasser pour révéler un monde soudainement paisible. Mais les ténèbres qui nous terrifient tant ne sont que le fruit de notre incapacité à les percer de nos yeux. Chaque être vivant perçoit la lumière d'une manière qui lui est propre. Nous ne voyons donc pas le même monde que les autres, même si nous regardons dans la même direction. Notre monde n'est qu'une parcelle de la réalité. Sous l'eau par exemple, tout nous paraît bleu. Nous l'avons expérimenté lors du tournage du film *Océans* : à quelques mètres sous la surface, il n'y a plus de couleurs distinctes. Toutes palissent et deviennent uniformément grises. Mais il suffit d'allumer une torche pour que renaissent les couleurs d'un poisson, d'une plante ou d'un récif corallien. Mais que voit la crevette mantis, la squille aux étonnants yeux à mille facettes ? Si on lui avait demandé de parler de la lumière, elle aurait décrit un monde éclaboussé d'ultraviolets. Elle a les yeux les plus perfectionnés du monde vivant, capable de percevoir les innombrables combinaisons de 12 photorécepteurs différents quand nous n'en possédons que trois seulement : elle voit ce qu'aucun autre vivant ne perçoit... Elle aurait parlé des nuances chaudes et douces que prennent les coraux, nuances qui nous sont parfaitement invisibles. Aucun océanographe, aucun plongeur ne peut admirer, comme la squille, le chatoiement de lumières fluorescentes des coraux sous le feu des rayons UV. Ce monde existe, mais il nous est inaccessible ! Certains animaux voient les ultraviolets ; d'autres, les infrarouges... et nous n'avons même pas le vocabulaire pour décrire le monde qu'ils perçoivent ; un monde qui existe bel et bien, mais que nous ignorerons à jamais... Nous sommes même incapables de percevoir nos propres vibrations lumineuses. Combien d'entre nous savent que nous sommes nous-mêmes des êtres de lumière ? Dire d'une belle personne qu'elle est lumineuse et lorsqu'elle meurt qu'elle s'éteint n'est donc pas une simple métaphore... Mais personne ne le sait, hormis le poète... La peinture, la photographie et le cinéma nous révèlent que nous sommes en permanence, mais le plus souvent sans y prêter attention, dans un jeu d'ombres et de lumières. Au cours d'un tournage, le directeur de la photographie est le « maître de la lumière ». En conditions naturelles, il est en permanence en contact avec les dieux... Il scrute le ciel, surveille le soleil, guette les nuages, avant de décider, éventuellement, de lancer l'action. Mon ami italien Luciano Tovoli, qui a travaillé avec Ettore Scola, Michelangelo Antonioni, Vittorio de Sica, Valerio Zurlini, Barbet Schroeder et tant d'autres, m'a souvent confié que ce n'est pas la lumière qui était importante mais l'ombre...



À la Renaissance, une révolution esthétique bouscule l'art pictural. Ses formes et expressions deviennent humaines, les perspectives plus homogènes s'agencent et influencent différentes strates de couleurs. Les lointains prennent une teinte virant au bleu. Il aura fallu des siècles pour que ces observations deviennent des lois communes. Dans les lieux clos que représente Georges de La Tour à la perfection, sans aucune source lumineuse apparente, les teintes et les coloris sont telles que l'on devine sans hésiter la provenance de la lumière et sa source hors du tableau. Cette lumière peut être le signe du divin. Les Saints représentés par Cimabue, Giotto et Fra Angelico sont auréolés d'un spectre lumineux. Leur foi les coiffe d'une lumière surnaturelle car ils sont les intercesseurs du divin. Des siècles plus tard, les Impressionnistes, par le jeu subtil de leurs couleurs, par leur manière originale de les libérer et de les composer, peignent un climat, une atmosphère, une peau, l'humanité d'un visage, le parfum d'un jardin au printemps. En somme, une véritable interprétation du monde. Le ciel et la mer ne se distinguaient pas, la brume couvrait les étendues, aucun éclairage particulier ne soulignait la côte ; impression d'une morne journée par un temps uniformément gris quand, soudain, les nuages noirs s'entrouvrirent, libérant une gigantesque colonne de lumière qui s'accrocha aux flots que l'on croyait endormis. L'impressionnisme et ses couleurs nous éclairent sur la nature, les saisons et la comédie humaine. La couleur provoque des sensations ; la lumière suscite des émotions et provoque nos sentiments. Elles suggèrent la joie, la tristesse, la mélancolie, la douceur, l'excitation, la jubilation,



RÉFLEXIONS ET IMPRESSIONS SUR LA LUMIÈRE

Par **Jacques Perrin**, membre de la section des Créations dans le cinéma et l'audiovisuel

la sérénité, le trouble, l'inquiétude... Tout l'art des peintres, des photographes et des cinéastes est de les capturer pour les fixer sur la toile, sur la pellicule, à l'intérieur d'un cadre fixe. Déjà, les vitraux de nos cathédrales gothiques exaltaient l'âme des fidèles en découpant la lumière rayonnante. Il s'agit à chaque fois de techniques qui visent à reproduire un moment de vie éphémère qui, sans elles, aurait été sans mémoire. La lumière peut être chaude et apaisante ou, au contraire, froide et angoissante, faisant naître la peur d'un monde inconnu. Dans le film *Le Désert des Tartares*, Luciano Tovoli a choisi une telle lumière, crue et froide, pour bien souligner la distance des rapports existant entre les personnages du roman de Buzzati, repliés sur eux-mêmes et enfermés dans une forteresse située aux confins du désert. Et pour capter leur infinie solitude à surveiller inlassablement la ligne d'horizon, il voulait que la lumière imprime un voile de couleurs sur l'étrange architecture de la forteresse de Bam. Aux différentes heures de la journée, l'étendue du désert changeait d'apparence. À l'aube ou au crépuscule, les couleurs des dunes glissaient et se métamorphosaient. En fin de journée, cette lumière particulière, entre chien et loup, ne durait guère plus de quelques minutes. Nous répétions la journée entière de façon à saisir, le soir venu, la scène fugitive et magique en une seule et unique fois, comme au théâtre.

Aujourd'hui, nous préparons un film que nous tournerons dans les vastes espaces sauvages de l'ouest américain. Avec Thierry Machado, coréalisateur et directeur de la photographie, nous voulons retracer une chronique à la fois sauvage et terriblement

humaine située au cœur du XIX^e siècle. Une grande variété de paysages défilera, des déserts calcinés de l'Arizona jusqu'aux neiges étincelantes d'Alaska. Et, grâce à une technique qu'il met actuellement au point, nous irons là où personne n'est encore allé. Nous franchirons la dernière frontière, nous pénétrerons l'étrange nuit polaire zébrée d'aurores boréales afin de filmer à la seule lumière des étoiles et de la lune pour nous révéler ce que l'œil ne voit pas et que nul n'a encore filmé : la nuit sauvage en couleurs. ■

En haut : vue du Grand Canyon, dans l'ouest des États-Unis, où se déroulera le tournage du prochain film de Jacques Perrin.



LES VITRAUX DE PIERRE CARRON À LA CATHÉDRALE D'ORLÉANS

Par **Lydia Harnbourg**, correspondant de l'Académie des beaux-arts

À partir de 1993 et pendant une décennie, Pierre Carron a redonné aux chapelles du déambulatoire la double couronne d'une lumière céleste et naturelle. Une fois admis le choix de créations nouvelles pour remplacer les verrières endommagées ou détruites, Carron a traduit dans le verre coloré la liturgie céleste tel que le *Livre de l'Apocalypse* l'évoque avec la joie des saints et des anges.

Les premiers vitraux sont posés dans les chapelles Saint-Yves au nord et des saints Apôtres (tombeau des Évêques) au sud. Des bleus céruléens et des jaunes éclatants à l'unisson du caractère mystique et poétique. Les quatre chapelles au nord qui font suite à la chapelle Saint-Yves présentent une unité de pensée et de réalisation. Sur les deux baies de la chapelle Saint-Louis se lisent en bandeau le roi Louis IX enfant en buste accompagné d'une reine vêtue d'hermine, s'agit-il de Blanche de Castille ? Les trois verrières suivantes concernent celles de la chapelle de l'Ecce Homo (ancienne chapelle de la Sainte Épine) avec dans son médian la couronne de la Passion veillée par des



anges. Pierre Carron relie la relique à la symbolique royale, celle du « béni roi » comme l'écrit Joinville dans sa *Vie de Saint-Louis*. La chapelle Saint-Charles-Borromée qui suit a suscité de nombreux dessins préparatoires, gouaches et maquettes de la part de l'artiste pour évoquer le grand humaniste et évêque du XVI^e siècle. Représenté dans une mandorle, mitré et crosse en main, il est entouré de rinceaux d'une grande

richesse décorative, la colombe de l'Esprit Saint au-dessus du chef. La dernière chapelle, consacrée à la figure emblématique de l'histoire orléanaise, Aignan, défenseur de la cité contre Attila, constitue un autre point fort de l'ensemble des verrières. Une composition ambitieuse qui associe les scènes de l'Annonciation, une Vierge à l'Enfant

et Saint-Aignan revêtu des ornements pontificaux tenant le livre des Évangiles. Repris deux fois dans deux représentations d'un homme allongé et en marche, allusion au songe d'Aignan averti par Dieu de la prochaine attaque. Cette verrière montre également un cavalier portant l'armure et l'arme de Jeanne d'Arc, dont la figure est associée à « la ville de la Pucelle ». ■



“GRÂCE AU CIEL”

Par **Pierre Carron**, membre de la section de Peinture

“ N'est-ce pas, en effet, du ciel, de sa clarté, que dépend l'existence du vitrail ?

Le vitrail, cet « entre-deux-ciels » peint à contre-ciel, dans l'épaisseur d'une surface invisible, où ce qui est figuré se trouve transfiguré par la luminosité irisée de la matière : celle des visions mystiques.

Comment m'insérer dans l'existant sans le déranger, se servir de lui, le servir à son tour ?

Comment trouver, inventer les parties manquantes ? De quelle manière retisser les liens avec ce qui n'a cessé de composer l'histoire même du vitrail, lorsque l'on était encore en capacité de plier le prisme d'un arc-en-ciel aux exigences du récit, lorsqu'il n'était pas, comme aujourd'hui, question de décoration, ou bien de ces gestes d'impuissance dont l'époque est friande ? Comment faire basculer, rendre visible ce qui est de l'ordre de l'esprit, « ce qui est dit, ce qui est entendu », qui doit se résumer en une image ? Refuser la forme comme seul objectif, préférer s'abandonner, se laisser envahir par le thème ; en l'occurrence : une évocation de la palpitation angélique des célébrants des liturgies célestes, évoluant aux limites d'un au-delà, dans les pâleurs et la profondeur de l'azur, à la frontière de l'or végétal d'un claustra.

Que dire du privilège, que dire sur ce que furent ces dix années durant, où chapelle après chapelle, de cartons en cartons, me livrant dans une technique improbable à la peinture sur verre, centimètres après centimètres, procédant par des allers et retours entre décisions et laisser-faire, j'ai eu la surprise de constater qu'en fin de compte, en dépit d'une quasi-incompétence en la matière, grâce au ciel, tout avait pris tant bien que mal sa place, ce qui devait être confirmé par l'évêque, m'interpelant ainsi, à l'issue des travaux : « Et vous, dans tout cela, vous avez fait quoi ? ». Question reçue comme un compliment, en effet, mon vœu de ne rien déranger aurait-il été à ce point exaucé, aurais-je trouvé, retrouvé, grâce au ciel, presque à mon insu, ce que l'édifice attendait d'une restauration ?

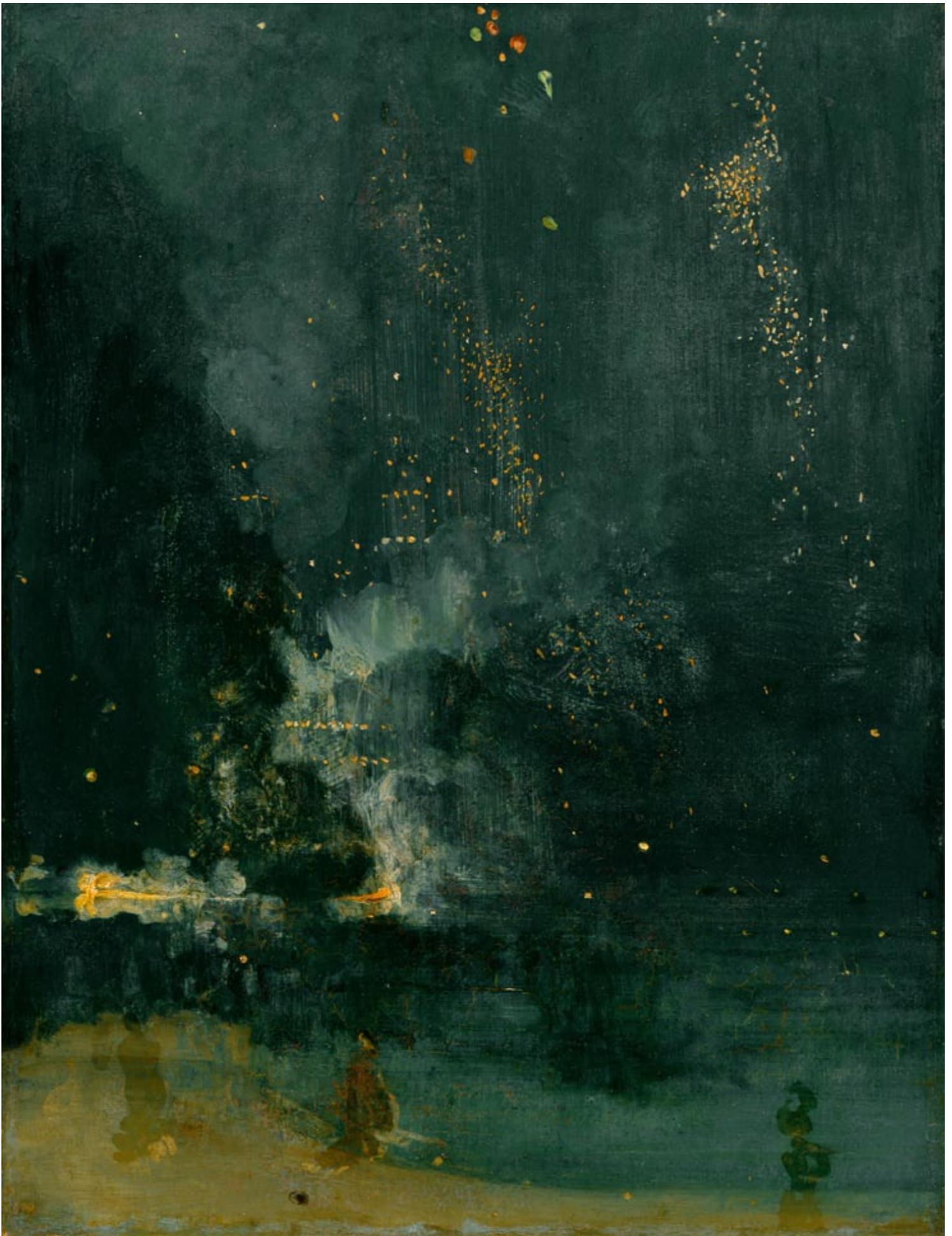
C'est donc, pour en finir, que je conclurai par un « grâce au ciel », qui doit être pris, également ici, dans le sens d'une fervente action de grâces. ■



Une initiation personnelle

“ Contrairement à d'autres peintres qui confient au maître-verrier, avec leurs cartons, le soin de la réalisation et de l'interprétation de leur œuvre, Pierre Carron a fait la démarche d'une initiation personnelle aux techniques du vitrail. Grâce à cette implication, son travail à Orléans porte l'empreinte concrète de la main de l'artiste. Sous l'œil bienveillant et dans l'atelier de Michel Blanc-Garin, il a su apprendre rapidement les fondamentaux de la peinture sur verre et de la cuisson, qui lui ont fourni, avec l'indépendance, une aisance immédiate. Conforté par la garantie technique d'un excellent professionnel, il a donné libre cours à ses idées et montré des facultés d'invention hors du commun. À son contact, le maître-verrier chevronné des ateliers Gaudin a confessé avoir reçu du plasticien une inoubliable leçon d'humilité. ■

Régis Martin, architecte en chef des monuments historiques, maîtrise d'œuvre du chantier de 1998 à 2003.



James Abbott McNeill Whistler, *Nocturne en noir et or, La fusée qui retombe*, 1875, huile sur toile, 60,3 × 46,4 cm, Detroit Institute of Arts, États Unis.

La lumière ne nous apparaît jamais si belle que quand nous en sommes privés. On ne parle jamais si bien d'elle qu'en regrettant son absence. C'est l'ombre qui en parle le mieux. Voilà résumés quelques préceptes auxquels je me conformais dans les années 70. J'étais si imprégné par ce qui me semblait des évidences que je fus surpris de ne pouvoir les partager. Il me semblait qu'elles étaient indissociablement liées à l'histoire de la peinture ; les liens avaient apparemment rompu. Les complices furent rares mais précieux. Ce fut l'un d'eux, Georges Jeanclos, qui judicieusement comme à son habitude, m'offrit l'*Éloge de l'ombre*, de Tanizaki Junichiro, un beau titre à la fois nostalgique et provoquant, et un homme pensif qui s'épanchait sur les malheurs de l'ombre. Il nous annonçait rien de moins que la mort de la nuit et nous condamnait au jour éternel. « La fée électricité » avait terrassé les spectres maléfiques et bienfaisants que le monde obscur abritait. Nous allions enfin jouir sans limite du confort et de l'apaisement dont la nuit nous privait et que la lumière nous offrait à profusion. Mais en même temps qu'elle nous comble, elle nous déshabille. Elle lève sans états d'âme nos précieux secrets que l'ombre protégeait. C'est une confidente que nous perdons, un lieu sûr, intime, privé que nous devons à présent dévoiler.

La lumière est la scène, l'ombre ses coulisses. La lumière décrit, l'ombre révèle. Les acteurs aiment la lumière, les fripons la redoutent. Le théâtre de la peinture se joue dans le dialogue tendu entre la lumière rayonnante et son ombre soupçonneuse. De cette dualité, la peinture ne pouvait que s'emparer et elle dispose pour cela de tous les outils nécessaires pour la sublimer. Cette réflexion réactive un souvenir d'un vieux professeur de peinture qui soutenait qu'il ne se passe pas grand-chose dans l'ombre ni dans la lumière et qu'il convenait de les traiter avec une extrême sobriété. Il fallait par contre concentrer toute son application sur la zone de frottement, là où l'ombre et la lumière basculent ; c'est dans la rencontre de ces contraires que tous les effets bénéfiques se logent. Quelque part entre l'affirmation et le doute. L'arc électrique jaillit de la proximité des pôles opposés. L'efficacité de la lumière n'est pas proportionnelle à la quantité utilisée, c'est même régulièrement le contraire. L'obscurité régnante dans les tableaux du Caravage ou des nuits de De La Tour, de Whistler ou de Ribot, ne trahit pas leur indifférence ou leur désintérêt pour la lumière, bien au contraire, ils la célèbrent à travers sa rareté. Une consigne militaire exigeait des soldats de ne pas fumer la nuit, l'incandescence de leur cigarette était perceptible à plusieurs kilomètres. Le jour, l'ordre était bien sûr levé. C'est sa faible intensité qui éveille notre curiosité et qui attise notre attention. Le silence ou l'autorité ne s'obtiennent pas en forçant la voix mais plus efficacement en adoptant un ton mesuré imposant l'écoute. Ce qui importe, ce n'est pas ce qui est montré mais ce qui est caché, ou plus précisément ce que le visible dissimule, l'imprévisible, le surgissement, l'illusion. L'inquiétude qui entraîne la vigilance, la méfiance, la suspicion, constitue le registre des émotions que provoque la peinture ténébriste ou luministe (ce sont souvent, à une génération près, les mêmes). Roberto Longhi nous éclaire, lui aussi, à ce sujet (la lumière n'est pas asservie à la définition plastique des formes sur lesquelles elle tombe, elle est au contraire l'arbitre avec l'ombre de leur existence-même).

Si la lumière dans sa nouvelle alliance avec l'électricité a de beaux jours devant elle, l'ombre aussi dispose d'une ultime parade, l'interrupteur.

Le rituel quotidien du coucher est l'occasion incontournable d'après négociations entre enfant et parents pour déterminer l'épaisseur du trait de lumière provenant de la porte mi-close de leur chambre à coucher. C'est que l'affaire est sérieuse. Entre une pénombre bienveillante et apaisante propice à l'abandon et une

LE JOUR NUIT À L'OMBRE

Par **Philippe Garel**, membre de la section de Peinture

ultime lueur résiduelle d'un jour finissant, le dosage est précis, l'enjeu important. Il s'écrit là le scénario du théâtre de sa nuit. L'obscurité réveille les monstres, la clarté les endort.

Avoir une âme, suppose Pasqual Quignard (grand amateur de nuit), cela veut dire avoir un secret.

Un dernier tableau

L'éclat est le motif. La nuit est le décor. Dans ce tableau la lumière n'est pas simplement la source irradiante qui éclaire les formes et les tons qu'elle affleure. Non seulement elle figure au tableau mais elle y tient le premier rôle. La nuit immense et calme est embrasée par les éclairs, les éclats, les étincelles de la fête. Scène joyeuse à laquelle le peintre ne participe pas. Spectateur lointain et détaché, c'est la violence faite à la nuit qui l'occupe, comme le témoin d'un sinistre dont il cherche à comprendre et extraire les signes picturaux. Il nomme son tableau *Nocturne en noir et or* et non, comme on pourrait s'y attendre, *Fête de nuit*. Lorsqu'il le peint, l'événement est passé, il peint son souvenir. Si la quasi obscurité de la nuit autorise encore à peine l'observation, elle s'avère inapte à exécution. On peut peindre la nuit mais pas dans la nuit. Si le motif est nocturne, l'exécution est diurne. Et pourtant on éprouve la « saisie sur le vif », la facture est active, efficace, urgente, « à la prima ». Le mystère de ce tableau réside en partie dans cette anomalie. Puisqu'il ne peut le réaliser sur site, quelle est la méthode qu'il met en œuvre pour y parvenir ? À quels artifices picturaux a-t-il recours ? Ce sont les questions qui nourrissent les grandes œuvres, rarement les réponses. Cette suite nocturne aura provoqué l'agressivité de ses contemporains qui lui reprochaient une précipitation et un relâchement technique. « Une demi-journée de travail pour peindre ce tableau », revendiquait-il en les défiant. On pourrait ajouter : peindre vite n'est pas peindre à tour de bras. J'insiste sur l'intimité que Whistler entretient avec la nuit. Il recherche le point de chavirage, l'instant précis, extrême et suprême de l'extinction des feux, la convulsion finale, son rayon vert. Avec ce résidu de couleur presque informe, il tente encore un dernier tableau. Au-delà, la vue ne relève plus des yeux. ■

Parler de la lumière en photographie¹ constitue une sorte de pléonasmie, si on se réfère à son étymologie grecque « écrire ou peindre avec la lumière ».

Ne cherchez pas sur internet les rapports entre lumière et photographie, on ne vous parlera que de technique ou de gestion de la couleur.

Aux origines certes, le photon vient frapper une surface sensible pour y laisser une trace. Les travaux proto-photographiques de Thomas Wedgwood et Humphry Davy, dans les premières années du XIX^e siècle, révélèrent la réalité du phénomène mais n'arrivèrent pas à en fixer la trace.

On a bien compris qu'ici, notre propos n'embrassera pas ce que, depuis son invention en 1827, on a coutume de désigner par « photographie », pour se concentrer sur des artistes qui, dans la filiation de ces premières recherches, ont continué à privilégier la lumière comme source de leur création, même si le mot lumière a été régulièrement mentionné en termes élogieux pour qualifier des photographies. La fameuse « lumière » des studios Harcourt ou encore cette réflexion formulée par Robert Doisneau dans le film de François Porcile² : « La lumière, quand cela marche, c'est beaucoup plus beau qu'on ne pouvait l'imaginer ». Et le regretté Thibaud Cuisset qui aimait se référer à la lumière de Vermeer.

Les artistes photographes dont nous parlerons ici utilisent la lumière pour écrire ou peindre, en retournant aux origines. L'appareil de prise de vue disparaît la plupart du temps et, comme le souligne le britannique Adam Fuss (1961), « on ne prend pas des photographies, on fait des photographies ». Le résultat devient mystère, mais « le terme « photographie » peut-il encore être employé lorsqu'il remet en cause son essence même comme représentation du monde ? »

Les mouvements qui regroupent ces pratiques artistiques sont méconnus, voire méprisés en France. Geoffrey Batchen, cité par Marc Lénot³, explique ce désintérêt « par notre obsession de la représentation ».

Même s'ils n'en portent pas le nom, « les dessins photogéniques »⁴ réalisés par William Henry Fox Talbot (1800-1877) avec des objets, souvent des végétaux, sur du papier « photosensibilisé », sont par essence des photogrammes. Tout comme les essais d'Hyppolite Bayard ou les images cyanotypiques de la botaniste anglaise Anna Atkins (1799-1871), lorsqu'elle reprend le procédé révélé par le chimiste anglais Sir John Herschel (1792-1871) le 16 juin 1842. En 1843 elle dispose des algues marines sur un papier sensibilisé aux sels de fer, avant de les exposer à la lumière naturelle⁵.

On pourrait rattacher à cette utilisation de la lumière nombre d'expérimentations, plutôt scientifiques, comme le « photo-calque », la « gravure naturelle », la « photo directe » ou le cliché verre, prisé par Eugène Delacroix ou des artistes de l'école de Barbizon comme Jean-Baptiste Camille Corot.

Ou encore les « Vortographs » inventés en janvier 1917 par le photographe Alvin Langdon Coburn (1882-1966). Un procédé qui consiste, grâce à un système de filtre, à répartir la lumière en triangle et dont le nom fut imposé par le poète Vorticist Ezra Pound.



Quelques années plus tard, ce que l'on appelle aujourd'hui le photogramme devient une technique artistique inventée tour à tour par un dadaïste, un surréaliste et un constructiviste.

Dès 1918, Christian Schad (1894-1982), qui fréquenta les groupes dadaïstes à Zürich et Genève, superposera différents objets, papiers, tissus... sur un papier photosensible qu'il exposera à la lumière naturelle avant de le virer, de découper les angles du papier photo et de donner à ces créations des noms absurdes tel que « Onéirodynie en Kova ». Pour son ami Walter Serner, Schad venait d'introduire la technique dans l'art. « C'était dada, c'était de l'anti-art car l'artiste ne reprenait ni les moyens ni les sujets de la tradition artistique... C'était aussi de l'anti-photographie parce que ces photogrammes dévalorisaient le réalisme de la reproduction photographique ». Mais ce n'est qu'en 1936 que Tristan

CRÉER DES PHOTOGRAPHIES AVEC LA LUMIÈRE

Par **Bernard Perrine**, correspondant de l'Académie des beaux-arts



Tzara baptisera le procédé « Schadographie », dans le catalogue de l'exposition « Fantastic Art Dada Surrealism » au Moma de New York. Dans un geste dadaïste il associait le nom de l'auteur (Schad) aux ombres (en anglais « shadow ») de ses images.

Quelques années auparavant (1915-1916), à New York, l'Américain Emmanuel Radnitzky dit Man Ray (1890-1976), influencé par l'expression poético-sensuelle de la pensée de Marcel Duchamp, expérimenta les techniques de « l'airbrush ». Ce sont elles qui le mèneront au photogramme qu'il expérimentera en 1922, dès son arrivée à Paris. Il tentera de s'attribuer la paternité du procédé en le baptisant « rayographe » et en publiant *Champs Délicieux*, un portfolio de 12 « rayogrammes » préfacé par Tristan Tzara qui, selon le mot de Jean Cocteau, devait faire office de « brevet d'invention ».

À peu près à la même époque, à Berlin, le constructiviste Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946), dans sa quête à « vouloir remplacer le principe statique de l'art classique par la dynamique de la vie universelle » était à la recherche de techniques, aptes à produire d'elles-mêmes des images. [...] « des techniques qui seraient capables de créations picturales automatiques, sans habileté manuelle »⁶. C'est en suivant ce chemin qu'il découvrit le photogramme durant l'automne 1922. Une pratique qu'il continuera d'explorer à travers des déclinaisons comme le « light painting » qu'il pratiquera au sein du new Bauhaus de Chicago.

Contrairement à Man Ray, Moholy Nagy ne se contente pas de donner une matérialité aux objets du quotidien, il se sert des mêmes objets pour moduler la lumière en créant des champs lumineux engendrant des nuances plus subtiles dans les graduations de noir et de blanc, pouvant aller parfois jusqu'à l'inversion des valeurs. Pour lui, c'est une « peinture à la lumière » à laquelle il a donné le nom de photogramme, terme couramment utilisé depuis, dans son livre *Malerei, Fotografie, film* publié en 1925⁷.

Si nous mettons l'accent sur ces initiateurs, il faut savoir que de nombreux artistes pratiquèrent le photogramme ou des techniques proches, individuellement, ou au sein des mouvements qui rythmèrent la période de l'entre deux guerres.

C'est ainsi que le dadaïsme amena Kurt Schwitters vers cette pratique, que Man Ray donna l'idée à Maurice Tabard de détourner la technique en faisant intervenir sur les objets, non pas la lumière mais du révélateur qu'il faisait couler dans plusieurs directions en provoquant des formes fantasmagoriques et fantomales.

Le mouvement surréaliste fut un grand pourvoyeur d'artistes qui se firent un temps adeptes du photogramme, du belge E.L.T. Messens au japonais Ei-Kyu en passant par Wolfgang Schulze dit Wols, Raoul Ubac qui inventa le « brûlage » du négatif avec une déformation de l'émulsion. Ou encore Aurel Bauh qui superposa des photogrammes sur des photographies traditionnelles.

Considéré comme « productiviste », le constructivisme de Moholy Nagy promut le photogramme dans le champ de la publicité avec comme modèle le célèbre visuel d'El Lissitzky de 1923



☛ pour l'encre Pelikan. Il fut suivi par les réalisations de Piet Zwart, Edmond Kesting, Alexandre Rodtchenko, Jaroslav Rössler, Karoll Hiller ou Luigi Veronesi.

Après la Seconde Guerre mondiale, le photogramme restera au cœur de nombreux mouvements qui sauront trouver une audience internationale. À la fin des années 1940, une nouvelle avant-garde avec les artistes du groupe Fotoform, fondé par Otto Steinert, produira trois expositions intitulées « Subjektive Fotografie », qui affirmeront la filiation d'une réflexion sur l'expérimentation photographique car, pour Steinert, « seule la voie de l'expérimentation [peut] faire découvrir tous les moyens susceptibles de former notre expérience visuelle en photographie ».

En Allemagne et en Suisse, on vit naître des mouvements qui privilégieront l'action de la lumière. En 1967, les Suisses Roger Humbert, René Mächler, Frederick J. Schnyder et Rolf Schroefer ont introduit le terme de « Photographie Concrète » qui, se référant aux artistes des années 1920, privilégiait les « photogrammes » et les « luminogrammes ».

L'année suivante, sous la houlette de Gottfried Jäger, le belge Pierre Cordier et les allemands Kilian Breier, Hein Gravenhorst ont fondé le groupe Generative Fotografie, qui définit la photographie non comme un processus non reproductif mais comme un système de production⁸.

La Photographie Concrète retourne aux fondamentaux du procédé : « Une Photographie concrète ne reproduit rien, ne montre rien, elle ne reflète pas non plus un point de vue comme dans les travaux des photographes conceptuels, elle est un objet qui fait référence à lui-même et qui postule une autonomie artistique ».

Par opposition la Generative Fotografie dérive de la théorie de l'esthétique générative du philosophe allemand Max Bense (1910-1990), qui renvoie à la grammaire générative de Noam Chomsky. « Bannissant toute relation avec les concepts de l'histoire de l'art traditionnelle, elle se veut un enfant de cette linguistique et doit être perçue comme une forme de construction avec les implications politico-démocratique que cela implique »⁹.

En juin 2015, à Zürich, l'exposition « Against photography » célébra ces mouvements et les artistes qui les rejoignirent comme Heinz Hajek-Halke, Karl Strüwe, Manfred P. Kage. Les expositions et les séminaires rallièrent également une jeune génération d'artistes au rang desquels on compte Michael Reish, Wolfgang Tillmans, Thomas Ruff et James Rilling.

Aux États-Unis, le New Bauhaus continua ces expérimentations, notamment à travers les travaux de Gyorgy Kepes, qui les consigna dans *Language of Vision* publié en 1944 aux Éditions Paul Theobald and Company.

En Allemagne, au milieu des années 1970, l'école de Kassel, sous la houlette de Floris M. Neusüss, vient relayer l'École de Bielefeld avec le photogramme corporel. « Le photogramme lui permet d'inventer des images qui montrent quelque chose qui n'avait jamais été vu avant et qui vient subvertir les codes habituels de la vision ».

Position qui, une fois de plus vient contredire le fameux « ça a été » de Roland Barthes, qui a induit en erreur toute une génération de photographes et de chercheurs en France et obéré la reconnaissance de ces recherches. Car, comme le note James Welling critiquant la représentation, « ... le contenu n'est pas la seule manière pour une photographie de faire sens... ». Maaten Vanvolsem attribue ces erreurs « à la méconnaissance de la technique par beaucoup d'historiens et de critiques, ce qui conduit à la construction de concepts considérant la photographie exclusivement comme un medium statique résultant d'une opération de gel et de capture du réel ».

D'autres recherches continueront d'être menées par des photogrammistes contemporains comme l'anglais Christopher Bucklow, initiateur d'une école anglaise avec Adam Fuss, Susan Derges ou Garry Fabian Miller, dont les œuvres présentées en 2010 lors de l'exposition « Shadow Catchers : Camera-less Photography », ont été qualifiées par Marina Warner « d'ésotériques et de spirites » avec des références à William Turner.

Le dadaïste Raoul Hausmann définissait le photogramme comme « une forme de technique proche de la peinture abstraite, n'appartenant que de façon limitée au domaine de la photographie ».

On ne s'étonnera donc pas que Robert Rauschenberg soit le premier à réaliser des photogrammes à taille humaine ou à réhabiliter le « cyanotype ». Que Pablo Picasso, dans les années 1960, réalise des photogrammes-découpages avec André Villers, dont une vingtaine seront publiés dans *Diurnes*. Ou que Sigmar Polke utilise des pépites d'uranium pour insoler des surfaces sensibles et en exploite les formes résultantes, répétant ainsi la découverte faite par Wilhelm Röntgen au soir du 8 novembre 1895 qui en fait en même temps le premier « Röntgenogram ».

Nous pourrions aussi évoquer les réflexions et les déformations de la lumière, que ce soient « les verres cannelés » de Raymond Hains ou les « Distorsions » d'André Kertész des années 1930¹⁰.

D'autres artistes sont retournés aux sources en exploitant la trace de la lumière fournie par la « Camera Obscura ». Pour Paolo Gioli, « si c'est percé, il y a déjà une image », pour Vera Luter, la caméra prend la forme et le volume d'un conteneur, le temps de pose peut dépasser la journée et l'enregistrement restitue les valeurs en négatif.

D'autres encore se sont intéressés aux pouvoirs de transformation ou de destruction de la lumière. Dans ses séries sur les « Matériographies », Jean-Pierre Sudre enregistre les modifications des cristaux engendrées par l'action de la lumière de l'agrandisseur pour en capturer, tel un alchimiste, des paysages imaginaires.

Alors que les photographes et les conservateurs luttent contre les destructions qui altèrent et détruisent les photographies, certains artistes jouent avec ces dégradations ou s'obstinent à rendre les photographies invisibles en les noircissant: « Héliograms » et « Lunagrams » d'Adam Fuss ou de Lisa Oppenheim, empreintes du réel de Patrick Bailly-Maître-Grand. Ou, à l'inverse, toutes blanches chez Silvio Wolf ou dans les « Theaters » d'Hiroshi Sujimoto. Quant à Chris McCaw il va jusqu'à la destruction partielle en se servant du soleil pour les solariser, au sens actif du terme.

Combinant le photogramme et les objets ou découpages se trouvant entre la source de lumière - venant souvent d'un agrandisseur - et le support photosensible, le suisse René Mächler a construit toute son œuvre autour des « luminogrammes ».



L'effet de la lumière sur des surfaces sensibles en cours de traitement vient modifier les processus photographiques basiques en produisant l'effet Sabatier ou l'effet Eberhard, qui induisent une inversion partielle des valeurs et/ou génèrent un liseré blanc à la frontière de ces valeurs. Leur valeur esthétique fut découverte fortuitement par Lee Miller et Man Ray en 1929 et depuis ils sont connus sous le nom de solarisation ou pseudo-solarisation et déclinés à travers de nombreuses variantes, comme les oxydo-solarisations.

Page de gauche : László Moholy-Nagy, *sans-titre Dessau*, 1925-26, 24 x 18 cm.

Ci-dessus :

Jean-Pierre Sudre, de la série *Paysage Matériographique*, 1972-1975, virage au bleu, collection particulière.

Bernard Perrine, *Ossessione*, 1962, chimigramme avec oxydation partielle.

☛ Une autre utilisation de la lumière se trouve dans le « Light painting » et ses déclinaisons contemporaines. Une pratique qui remonte également aux origines si on se remémore les projections daguerriennes et le premier « light painting » réalisé par Étienne-Jules Marey en 1882 : « Je pris un bâton terminé par une boule blanche et je l'agitai en marchant devant l'écran noir de manière à tracer successivement toutes les lettres de mon nom »¹¹.

On retrouve cette technique dans laquelle la source lumineuse est tournée vers le dispositif de prise de vue chez Man Ray, *A Man with Moving Light* et *Space-Writing* (1937), ou lorsque Pablo Picasso dessine devant l'objectif de John Mili en 1949 ou le peintre Georges Mathieu en 1950.

Pendant une trentaine d'années, Étienne Bertrand Weill, en la mettant au centre de ses créations, a porté cette pratique à son apogée. Ses « Métaformes » serviront même de décors projetés. D'autres photographes comme Otto Steinert s'en empareront pour réaliser des créations isolées mais significatives.

Mais la lumière peut aussi être dirigée vers des objets pour n'en éclairer qu'une partie ou en souligner un contour comme chez Jacques Pugin et surtout Michel Séméniako, sculptant la nuit avec ses lampes de poches monochromes ou colorées.

Après l'arrivée du numérique, une nouvelle génération d'artistes s'est emparée de ces procédés alternatifs mais en confondant trop souvent l'appropriation d'une technique, dite alternative, avec un véritable acte de création. ■

(1) Photographie, un mot dépourvu d'antonyme dont les historiens attribuent la paternité à Sir John Frederick William Herschel qui l'employa dès 1836 tout comme les termes « négatif » et « positif ». Voir *Histoire(s) de la photographie*, Colloque des Académies des sciences et des beaux-arts, 15 décembre 2015.

(2) Robert Doisneau badaud de Paris, pêcheur d'images, Télé Europe Production (1981).

(3) Thèse de doctorat en histoire de l'art. Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Juin 2016.

(4) Présentés pour la première fois par Michael Faraday le 25 janvier 1835 à la Royal Institution de Londres dans une contribution intitulée *Some account of the Art of Photogenic Drawing*.

(5) *Photographs British Algae : Cyanotype Impression*, trois albums composés qui seront les premiers ouvrages en édition limitée de l'histoire de la photographie réalisés par la première femme photographe.

(6) László Moholy-Nagy, *Fotografie ist Lichtgestaltung*, Bauhaus, vol. II, n° 1, janvier 1928, p. 2-9 [traduction française par C. Wermester, *Photographie, mise en forme de la lumière*, in László Moholy-Nagy. *Compositions lumineuses, 1922-1943*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1995].

(7) *Malerei, Fotografie, Film*, Bauhausbuch n°8, München 1925.

(8) *From Coburns Vortographs to concrete tendencies, The future of Pictorial Photography* by Alvin Langdon Coburn in *Photograms of the Year 1916*, London 1916.

(9) Interview de Gottfried Jäger dans le numéro de *Particules* daté Juin-septembre 2007.

(10) *Distorsions*, Éditions du Chêne 1976.

(11) Archives du Collège de France, cité dans le *Photopoche* n°13 (1987).



LUMIÈRES

Par **Marc Jeanclos**, supports et mise en espace

Newton démontre en 1666 lors d'une expérience que l'ensemble des couleurs du spectre optique sont contenues dans un seul rayon de lumière blanche.

L'analyse et la compréhension physique de la lumière sont alors sérieusement engagées.

Voltaire note, en 1738, dans *Éléments de philosophie de Newton* :

« Le compas de Newton mesurant l'univers,
Lève enfin ce grand voile & les cieus sont ouverts.

Il déploie à mes yeux par une main savante,
De l'astre des saisons la robe étincelante.

L'émeraude, l'azur, le pourpre, le rubis,
sont l'immortel tissu dont brillent ses habits.

Chacun de ses rayons dans sa substance pure,
porte en soi les couleurs dont se peint la Nature,

Et confondus ensemble, ils éclairent nos yeux,
ils animent le Monde, ils emplissent les cieus. »

La lumière si présente dans notre existence nous invite à observer, à comprendre.

On constate de jour comme de nuit l'importance de la nature, la qualité, la couleur, la puissance, la pertinence de l'éclairage au quotidien.

D'une lumière à l'autre, sans trop de difficulté, nos yeux s'adaptent aux diverses intensités.

Nous avons inventé les outils techniques et esthétiques créant, lors des périodes nocturnes, des sources de lumières artificielles de substitution. Ces lumières, qu'elles soient naturelles ou artificielles, offrent une infinité de moments d'observations.

Les artistes, dessinateurs, peintres, sculpteurs, photographes, cinéastes et l'ensemble des créateurs permettent de marquer ces instants dans la mémoire collective. Ils observent les formes, les couleurs, les ombres et lumières, tracent, gravent, peignent, sculptent, photographient, filment, exercice subtil et personnel capable de transmettre durablement une vision unique de ces instants privilégiés.

ET OBJETS

d'objets d'art

Dans toutes nos activités, la lumière reste le maître de cérémonie. Concernant la présentation des œuvres d'art, domaine dans lequel j'exerce depuis de longues années, créant mobiliers, supports d'œuvres, espaces de présentation, je suis amené à collaborer régulièrement avec des institutions, des scientifiques, des artistes. L'objectif est de montrer, de la meilleure manière qu'il soit, collections, travaux et créations. La réussite de ces collaborations dépend en grande partie de la justesse et de la qualité du traitement de l'éclairage, qui doit être intégré dès la définition des projets. La touche finale permet de voir ou ne pas voir ; et de prêter une attention fondamentale à ce que l'on tente de nous montrer.

L'architecture a son importance ; par ses ouvertures, elle peut permettre d'éviter l'apport de lumières artificielles, de créer et définir l'endroit idéal où pourrait être présenté un objet selon la lumière naturelle existante.

Dans la culture japonaise traditionnelle, il existe dans l'habitat un espace de cet ordre, destiné à accueillir spécifiquement un ou plusieurs objets : le Tokonoma, espace de respect de l'objet au regard de la lumière et de l'architecture.

Ma préférence va aux présentations muséographiques utilisant la diffusion de lumière, qu'elle soit naturelle, artificielle ou parfois mixte.

L'intensité modérée est particulièrement confortable pour l'observation des collections.

Je pense tout particulièrement à la Neue Nationalgalerie de Berlin, bâtiment de Mies Van der Rohe. La partie supérieure, de verre sur toute la hauteur surmontée par un plafond d'acier tenu par des supports d'acier, et les expositions temporaires au rez-de-chaussée, bénéficient de la lumière naturelle. Les salles d'expositions permanentes sont, elles, en sous-sol accessible de l'intérieur par deux grands escaliers. Les œuvres sont éclairées par une lumière diffuse conçue et installée dès l'origine dans les plafonds techniques.

D'autres apports d'éclairage relevant du spectacle sont tout aussi sensibles.

Il est alors question d'isoler visuellement les objets, de créer des écrans de lumière, dans une mise en espace qui relève du spectaculaire touchant particulièrement l'événementiel.

Je me rappelle en particulier de l'intervention d'un éclairagiste de théâtre et de cinéma qui, dans la Grande Galerie de l'Évolution, a étudié et mis au point, en guise de plafond, un système d'éclairage surplombant la caravane des animaux. Ce dernier reconstituait, sur une durée de visite relativement courte, l'ensemble des cycles lumineux correspondant à une journée complète.

Nous étions au début des années 1990 et l'intégration d'une nouvelle technologie d'éclairage par fibres optiques était engagée. Par cette nouvelle approche, l'éclairage participe activement à la mise en espace des collections dans des cadres privés ou institutionnels.

Nous disposons aujourd'hui d'un matériel performant, résultat d'inventions scientifiques et techniques successives, de sources lumineuses et de matériels optiques de plus en plus sophistiqués et maîtrisés. Avec nos connaissances actuelles de la lumière, en évolution permanente, beaucoup de possibilités s'offrent à nous. Aussi est-il plutôt question de choix et de décisions pour faire évoluer ce métier, initier de nouvelles méthodes d'analyse et de travail, former des nouvelles générations à l'utilisation de technologies au service de la mise en lumière, non seulement pour l'éclairage des objets mais, de manière plus générale, pour notre existence même. ■

Avant donc que d'écrire, apprenez à penser.

*Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
Et les mots pour le dire arrivent aisément.*

*Hâtez-vous lentement, et sans perdre courage,
Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage,
Polissez-le sans cesse, et le repolissez,
Ajoutez quelquefois, et souvent effacez.*

Boileau - *L'Art Poétique*, 1674

La Neue Nationalgalerie, musée d'art moderne, à Berlin, Ludwig Mies van der Rohe, architecte (1968). Photo Priscillya Antolinez



Andrzej Wajda

Notre confrère le cinéaste Andrzej Wajda est décédé le 9 octobre 2016 à Varsovie

Élu le 15 juin 1994, membre associé étranger, au fauteuil précédemment occupé par Federico Fellini, Andrzej Wajda est né le 6 mars 1926 à Suwalki en Pologne, d'un père officier de carrière. La guerre ayant éclaté lorsqu'il avait treize ans, il ne put fréquenter l'école dans des conditions normales. Très jeune, il a travaillé comme manœuvre chez un tonnelier puis chez un serrurier. À ses heures de loisir, il aidait les peintres à décorer les églises, ce qui suscita sans doute sa vocation de peintre. À partir de 1942, il a servi dans l'armée secrète dirigée par les autorités polonaises réfugiées à Londres. La Libération venue, il complète ses études et s'inscrit à l'Académie des beaux-arts de Cracovie (1945) pour étudier la peinture puis à l'École du cinéma de Lodz où il obtient son diplôme en 1952. Son œuvre importante et ses qualités cinématographiques lui ont valu déjà de nombreuses et prestigieuses récompenses ou distinctions internationales : Palme d'Argent au Festival International du Film de Cannes pour *Kanal* (1957), Grand Prix du Festival du Film de Moscou pour *La terre de la grande promesse* (1975), Palme d'Or du Festival de Cannes pour *L'Homme de fer* (1981), Prix Louis Delluc pour *Danton* (1982), Prix Félix du Cinéma Européen (1985), Prix Kyoto, Japon (1987), Prix Onassis, Athènes, et d'être *docteur honoris causa* de nombreuses universités. Il a été également sollicité pour occuper des responsabilités importantes artistiques ou électives : metteur en scène au Théâtre Stary, Cracovie (1973), président de l'Association des cinéastes polonais (1977), Membre de Conseil auprès de Lech Walesa (1982-1989), directeur du Théâtre Powszechny, Varsovie (1989-1990), membre du Sénat polonais (1989-1991), membre d'honneur de l'Union des Artistes Polonais (1992). « Dans toute son œuvre passe un souffle épique qui prolonge la grande tradition de la peinture d'Histoire. Hier, elle prenait en charge l'évocation des grandes heures du passé, aujourd'hui c'est le cinéma - et singulièrement celui d'Andrzej Wajda - qui semble le mieux à même d'en assurer le relais, mettant en jeu la technique moderne de l'image » a dit Jean Prodromidès dans son discours de réception. ■



Ousmane Sow

Notre confrère le sculpteur sénégalais Ousmane Sow, membre associé étranger de l'Académie des beaux-arts, est décédé le 1er décembre dernier, à l'âge de 81 ans. Il avait été élu le 11 avril 2012 au fauteuil précédemment occupé par Andrew Wyeth. Paul Andreu, membre de la section d'Architecture, lui rend hommage.

Ousmane Sow nous a quittés en nous laissant le monde si personnel et si bienveillant de ses sculptures. Les critiques diront mieux que moi l'importance et l'originalité de cette œuvre. Mais puisque ce grand homme sérieux aimait rire, c'est par cette photo que je voudrais évoquer sa mémoire.

Au printemps 1999, Ousmane Sow fait une grande exposition sur le Pont des Arts qui attire l'attention générale. Sous un déguisement d'académicien, un inconnu se fait photographe en train de regarder les œuvres d'Ousmane Sow devant la coupole de l'Institut. Cette photographie me parvient par hasard. Deux ans après, je fais la connaissance d'Ousmane Sow à l'occasion du Jury du concours d'Architecture pour le Musée des Arts Premiers. Un second hasard fait que nous sommes assis côte à côte. Je lui parle de cette photographie. Il ne la connaît pas et voudrait la voir. Je la lui donne le lendemain en lui disant qu'il n'a que quelques pas à faire pour nous rejoindre à l'Académie des beaux-arts. Nous avons bien ri ensemble.

Il a inséré la photographie dans la monographie de son œuvre publiée par les éditions Actes Sud, et quelques mois après, élu membre étranger, a fait les quelques pas pour venir nous rejoindre. Nous l'avons accueilli avec bonheur.

Pourquoi nous a-t-il quittés si vite ? Nous avons encore tant de choses à voir et à entendre de lui. ■



ÉLECTIONS

Le 7 décembre dernier, Jean-Marc Bustamante et Jacques Perrin ont été élus membres de l'Académie des beaux-arts, respectivement dans la section de Peinture, au fauteuil de Zao Wou-Ki, et dans la section des Créations artistiques dans le Cinéma et l'Audiovisuel, au fauteuil de Francis Girod.

Jean-Marc Bustamante

Né à Toulouse en 1952, Jean-Marc Bustamante, est peintre, sculpteur et photographe. Autodidacte, assistant du photographe et cinéaste William Klein, il réalise dès 1977 des photographies en grand format qu'il intitule *Tableaux*. Puis il collabore avec Bernard Bazile sous le nom BazileBustamante. Les projets, essentiellement des recherches sur les codes picturaux et les systèmes de signes, établissent sa réputation dans le monde des arts. Après 1987, Bustamante poursuit seul sa carrière, en produisant une œuvre poétique et singulière au vocabulaire emprunté à différents médiums. Son travail, exposé dans le monde entier, est aujourd'hui essentiellement tourné vers la peinture. Il a représenté la France lors de la Biennale de Sao Paulo en 1994, lors de la Biennale de Venise en 2003 (Pavillon français) et de la Documenta de Kassel (Documenta VIII, IX et X). Il a dirigé le Festival international d'Art de Toulouse de 2012 à 2015. Jean-Marc Bustamante a enseigné la sculpture pendant plusieurs années à la Rijksakademie à Amsterdam et la peinture à la Kunstakademie de Munich. En septembre 2015, il a été nommé directeur de l'École nationale supérieure des beaux-arts, où il enseignait depuis 1996. ■

Jacques Perrin

Né en 1941, Jacques Perrin est un acteur, réalisateur et producteur de cinéma. Dès l'âge de quinze ans, Jacques Perrin paraît à la scène puis entre au Conservatoire d'art dramatique qu'il quitte rapidement pour monter sur les planches. Il obtient son premier rôle important au cinéma dans *La fille à la valise* de Valerio Zurlini (1960), puis enchaîne des rôles variés dans des films d'Henri-Georges Clouzot (*La vérité* en 1960), Mauro Bolognini (*La corruption* en 1963), Costa-Gavras. Il joue des rôles de premier plan dans quatre films de Pierre Schöndörf : *La 317ème Section* (1965), *Le Crabe-tambour* (1977), *L'honneur d'un capitaine* (1982), et *Là-haut, un roi au-dessus des nuages* (2004). Il est aussi le partenaire principal de Catherine Deneuve dans les deux films musicaux de Jacques Demy : *Les demoiselles de Rochefort* (1967) et *Peau d'âne* (1970). Parallèlement, il fonde en 1968 sa propre société de production, Reggane Films, devenue par la suite Galatée Films. Il produit des films engagés comme ceux de Costa-Gavras, *Z* en 1968, *État de siège* en 1972, et *Section spéciale* en 1974. Jacques Perrin produit également *La victoire en chantant* de Jean-Jacques Annaud qui reçoit un Oscar, et récemment, *Les Choristes* et *Faubourg 36* de Christophe Barratier. Tout en continuant à jouer comme dans *Cinema Paradiso* en 1989, c'est désormais à la production qu'il se consacre : *Microcosmos : Le peuple de l'herbe* en 1995 qui lui vaut le César du meilleur producteur en 1997, *Himalaya : L'enfance d'un chef* en 1999, *Le peuple migrateur* en 2001, où il participe également à la réalisation. À partir de 1989, il se consacre à des projets autour de la nature et du monde animalier. *Les Saisons*, co-réalisé avec Jacques Cluzaud, et *L'outsider* de Christophe Barratier sont sortis sur les écrans en 2016. Actuellement, Jacques Perrin prépare une série pour la télévision inspirée de l'aventure de l'Aéropostale et de La Ligne. Il développe également un nouveau projet de film naturaliste intitulé provisoirement *Edge of the wild*, consacré à l'histoire des États-Unis. ■

SCIENCE, ART ET IMAGINATION GÉOMÉTRIQUE

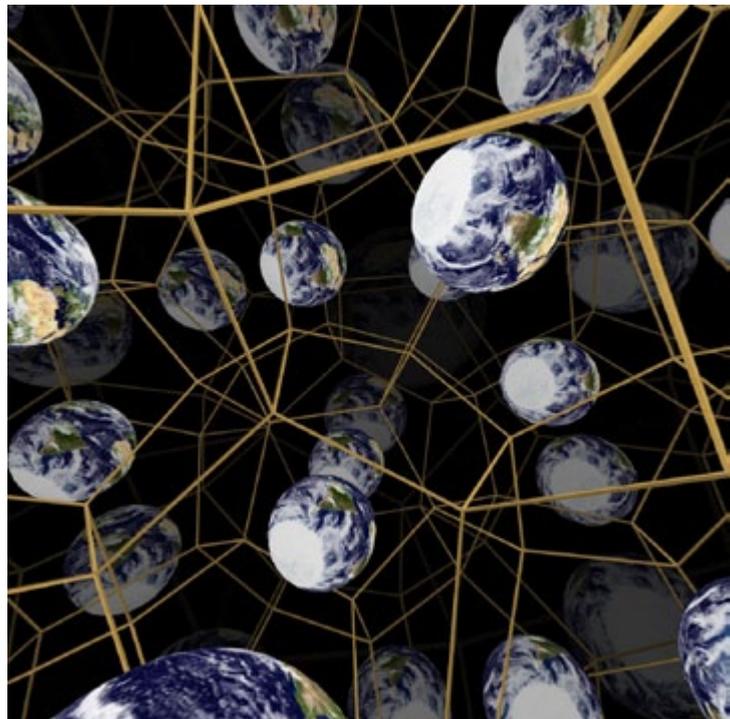
Par **Jean-Pierre Luminet**, directeur de recherches au C.N.R.S, Laboratoire d'Astrophysique de Marseille et Observatoire de Paris

Entre les premiers systèmes du monde de la Grèce antique fondés sur l'ordre et la symétrie, et les « univers chiffonnés » de la cosmologie relativiste moderne, l'histoire parallèle de représentations de l'espace en sciences et dans les arts illustre le rôle fondamentalement novateur de l'imagination géométrique.

L'analyse des œuvres de créateurs aussi divers que Platon, Pacioli, Copernic, Dürer, Kepler, Escher ou Grisey montre combien le processus de création dans les arts et les sciences repose sur des principes esthétiques comme la symétrie, les polyèdres, la proportion harmonique ou la théorie des groupes, ainsi que sur des notions plus subjectives comme la beauté, la concision et l'approche émotionnelle du monde.

Dès le IV^e siècle avant notre ère, Platon utilisa le mot *cosmos* désignant ordre et beauté pour décrire l'univers physique. Avec Aristote il représenta les mondes de la Terre et du Ciel en termes de symétries géométriques associées à la sphère et aux « solides platoniciens », c'est-à-dire les cinq polyèdres réguliers de la géométrie ordinaire.

Ces figures géométriques ont joué un rôle essentiel dans l'esthétique médiévale et Renaissance. Les artistes comme Paolo Uccello, Piero della Francesca ou Albrecht Dürer en étudièrent les propriétés et les variantes afin de formuler leurs conceptions esthétiques. En fixant par exemple les lois du « nombre d'or », le traité de *La Divine proportion* réalisé en 1509 par Luca Pacioli et Léonard de Vinci a influencé des générations entières d'artistes, architectes et musiciens tout autant que de mathématiciens, géomètres et astronomes. Ainsi, ce fut à la faveur d'un séjour d'études en Italie que Nicolas Copernic a eu l'idée d'appliquer les lois de la perspective à une nouvelle description du système solaire fondée sur le mouvement de la Terre autour du Soleil. Quelques décennies plus tard, Johann Kepler a mis en correspondance les formes et les tailles des orbites planétaires avec les solides platoniciens et les intervalles musicaux, travail culminant dans son fameux traité de 1619, *L'harmonie du Monde*. Il a été aussi le premier à modéliser des formes aussi diverses que les cristaux de neige, les pépins de grenade ou les alvéoles d'abeilles en termes d'archétypes géométriques tels que les polyèdres étoilés. De nombreux artistes du XX^e siècle, comme M.C. Escher et



Salvador Dali, ont tout autant été fascinés par des constructions géométriques complexes, développant même des motifs de pavages colorés qui ont ouvert la voie à de nouvelles branches des mathématiques. Mais c'est dans la cosmologie relativiste moderne que les polyèdres ont révélé tout leur potentiel explicatif. Les modèles « d'univers chiffonnés » proposés dans les années 1990-2000 par l'auteur et ses collaborateurs pour expliquer certaines caractéristiques observées de l'univers à grande échelle ont notamment fait appel à des dodécaèdres sphériques sans bord, dont l'assemblage est susceptible de produire un mirage topologique semblable à ce que certains artistes avaient imaginé. Par ailleurs, les propres activités de l'auteur dans le domaine des arts plastiques l'ont conduit à concevoir des « cosmosaïques », sortes de pavages semi-réguliers du plan utilisant des brisures de symétrie afin de produire des effets visuels dynamiques. En musique, l'auteur a collaboré avec plusieurs créateurs de musique contemporaine, notamment avec Gérard Grisey dans l'œuvre astronomique et musicale *Le noir de l'étoile* (1991), qui mêle rythmes humains et rythmes stellaires émis par de lointains pulsars.

Comme le notait Albert Einstein en 1954, « L'homme cherche à se façonner, de façon plus ou moins appropriée, une image intérieure du monde, image simplifiée et bien ordonnée ; et il tente de maîtriser le monde de l'expérience en lui substituant jusqu'à un certain point cette image. C'est ce que font le peintre, le poète, le philosophe spéculatif et le chercheur scientifique, chacun à sa façon ».

À cet égard, l'imagination géométrique s'est toujours révélée et se révèle encore particulièrement efficiente. ■

Gande salles des séances, le 1^{er} février 2017

En haut : simulation mathématique du mirage produit par une structure dodécaédrique dupliquant 120 fois l'image d'un même objet céleste.



CARAVAGE, LUMIÈRE ET COULEUR

Par **Arnauld Brejon de Lavergnée**, Conservateur général honoraire du Patrimoine, correspondant de l'Académie des beaux-arts

On ne dit pas assez qu'ils sont quatre, les peintres qui révolutionnent la peinture européenne au début du XVII^e siècle, Annibal Carrache, Peter Paul Rubens, Adam Elsheimer et le Caravage. Leur point commun : un retour à la réalité des êtres et des choses, la réconciliation entre l'art et la vie ; on passe, en d'autres termes, de la Nature (idéale) à la nature vraie.

Le peintre qui nous intéresse aujourd'hui, le Caravage, né en 1571 à Caravaggio, près de Milan, est mort en 1610 à Porto Ercole près de Rome. Il peint pour les églises de Rome, entre 1595 environ et 1606, six tableaux d'autel qui sont encore en place aujourd'hui. Le cycle de la chapelle Contarelli, à Saint-Louis des Français, comporte trois œuvres, *Matthieu et l'Ange*, *La vocation de Matthieu* et *le Martyre du saint*. Dans *La vocation de Matthieu*, Caravage ne montre pas un Christ qui ordonne impérieusement, mais qui convertit par la grâce que matérialise le rayon oblique de la lumière tombant du soupirail. La tension qui émane de la situation fait crépiter l'espace tout entier. Pour la première fois, dans un espace public, à une échelle monumentale, Caravage met en place des contrastes d'ombre et de lumière ; les personnages n'existent que par la lumière qu'ils reçoivent. Et cette lumière est spirituelle. Le geste de Matthieu, avec la main tournée vers lui-même, correspond à la lumière qui envahit la pièce en même temps que le Christ et Pierre ; la lumière qui souligne la main invocatrice du Christ est d'origine divine.

La couleur chez Caravage est magnifiée par la lumière ; pour la première fois dans l'art occidental, un rouge sera un vrai rouge et non pas une idée de rouge. Les peintres maniéristes de la génération précédente avaient employé des couleurs théoriques, idéales, auxquelles on ne croyait pas. C'est le génie de Caravage, d'avoir inventé un message de simplicité, de vérité, par une utilisation révolutionnaire de la lumière et de la couleur. ■

Grande salle des séances, le 1^{er} mars 2017

Le Caravage :

Saint Matthieu et l'Ange, circa 1602, huile sur toile, 295 × 195 cm,

La Vocation de saint Matthieu, 1600, huile sur toile, 322 × 340 cm,

Chapelle Contarelli de l'église Saint-Louis-des-Français à Rome.



Page 1 : Jean-Marc Bustamante, *Lumière n°1*, sérigraphie sur Plexiglass, 174 x 144 cm, de la série des vingt « Lumières » (1987-1993), reprise dans une édition du Centre d'art imprimé, datée de 1994 (épuisé).



Musée Marmottan Monet

« Camille Pissarro, le premier des impressionnistes »

Le musée Marmottan Monet présente la première exposition monographique Camille Pissarro organisée à Paris depuis 36 ans. Quelque soixante-quinze de ses chefs-d'œuvre, peintures et tempéras, provenant des plus grands musées du monde entier et de prestigieuses collections privées, retracent l'œuvre de Camille Pissarro, de sa jeunesse dans les Antilles danoises jusqu'aux grandes séries urbaines de Paris, Rouen et Le Havre de la fin de sa vie.

Jusqu'au 2 juillet 2017



Prix de Gravure Mario Avati - Académie des beaux-arts

Exposition, au Palais de l'Institut de France, d'une quarantaine d'œuvres d'Agathe May, lauréate du Prix 2016.

L'œuvre d'Agathe May est toujours le fruit d'une observation du monde qui l'entoure, attentive au moindre détail, elle portraiture ses proches, dessine la nature, les maisons qu'elle côtoie. Cette observation est le point de départ de chacun de ses sujets, qui passe d'abord par le dessin avant de trouver sa forme définitive dans la gravure, puis le monotype.

Illustration : *Un monde en profondeur*, 2013-2014, xylographie, 166,5 x 122 cm. Courtesy Galerie Catherine Putman

Du 11 mai au 11 juin 2017



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



Suivez nous sur Facebook « [academiebeauxarts](https://www.facebook.com/academiebeauxarts) » et Tweeter « [AcadBeauxarts](https://twitter.com/AcadBeauxarts) »

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Laurent Petitgirard

Bureau 2017

Présidente : Édith Canat de Chizy
Vice-Président : Patrick De Carolis

Section I - Peinture

Arnaud d'Hauterives • 1984
Pierre Carron • 1990
Guy de Rougemont • 1997
Yves Millecamps • 2001
Jean Cortot • 2001
Vladimir Velickovic • 2005
Philippe Garel • 2015
Jean-Marc Bustamante • 2017

Section II - Sculpture

Jean Cardot • 1983
Gérard Lanvin • 1990
Claude Abeille • 1992
Antoine Poncet • 1993
Brigitte Terziev • 2007
Pierre-Édouard • 2008
Jean Anguera • 2013

Section III - Architecture

Roger Taillibert • 1983
Paul Andreu • 1996
Yves Boiret • 2002
Jacques Rougerie • 2008
Aymeric Zublena • 2008
Alain Charles Perrot • 2013
Dominique Perrault • 2015
Jean-Michel Wilmotte • 2015

Section IV - Gravure

Pierre-Yves Trémois • 1978
Érik Desmazières • 2008
Astrid de la Forest • 2016

Section V - Composition Musicale

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

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
Patrick De Carolis • 2010

Section VII - Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel

Roman Polanski • 1998
Jeanne Moreau • 2000
Régis Wargnier • 2007
Jean-Jacques Annaud • 2007
Jacques Perrin • 2017

Section VIII - Photographie

Yann Arthus-Bertrand • 2006
Bruno Barbey • 2016
Jean Gaumy • 2016
Sebastião Salgado • 2016

Associés étrangers

S.M.I. Farah Pahlavi • 1974
Ieoh Ming Pei • 1983
Leonard Gianadda • 2001
Seiji Ozawa • 2001
William Chattaway • 2004
Woody Allen • 2004
SA Karim Aga Khan IV • 2007
SA Sheikha Mozah • 2007
Sir Norman Foster • 2007
Antonio López Garcia • 2012
Philippe de Montebello • 2012