LA LETTRE
ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

ARCHITECTURES
CRÉER DANS LE CONSTRUIT

79

INSTITUT DE FRANCE ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

numéro 79
été 2015

Éditorial • page 2

Réception sous la Coupole :
Thierry Escaich
• page 3

Dossier :
« Créer dans le construit »
• pages 4 à 33

Exposition :
Musée Marmottan Monet
« Villa Flora, les temps enchantés »
La collection Arthur
et Hedy Hahnloser-Bühler
• pages 34, 35

Actualités :
Parutions, décoration
• page 34

Élection :
Philippe Garel
• page 35

Actualités :
Colloque sur la Photographie
Les Grands Prix des Fondations de l'Institut de France
• page 37

Actualités :
La donation Mario Avati
• page 38

Communications
« Le Langage modal de Jean-Louis Florentz »
par Michel Bourcier
• pages 38, 39

Calendrier des académiciens
• page 40

Éditorial

Dans le dossier thématique de ce numéro, nous explorons un domaine dont l'actualité se vérifie chaque jour : la transformation de bâtiments anciens affectés à des usages nouveaux. Avec la question qui est au centre de nos préoccupations, celle de la création artistique. Car tels sont en effet les nouveaux défis qui se posent aux architectes : comment préserver, vivifier, développer la création dans des sites déjà construits, comment créer dans le bâti ?

Sous la conduite de Paul Andreu, nos intervenants, impliqués directement dans ces processus ou observateurs attentifs, nous font partager leurs expériences et réflexions. Un dossier qui fait la part belle au visuel, mais pas seulement puisque, comme le montre François Chaslin, l'architecture s'écrit, se lit aussi...

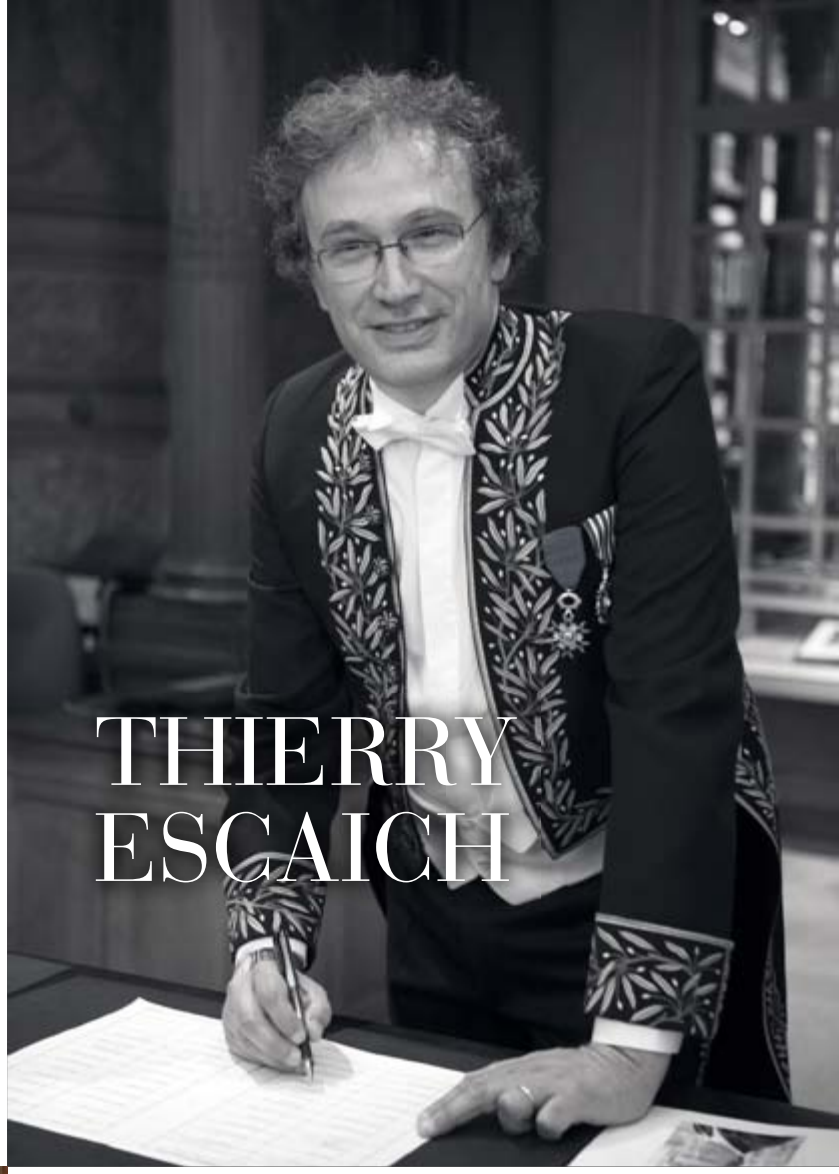
« Les bâtiments vivent. Ils apparaissent, et disparaissent. Ce sont les moments où l'attention se porte le plus volontiers sur eux. Entretemps ils évoluent, changent, se transforment, souvent dans l'indifférence ou l'incompréhension. Certains – les monuments surtout – ont plusieurs vies successives. Ces changements, ces transformations, voire ces reconstructions sont un chapitre de l'architecture aussi important que ceux de la construction et de la conservation. Il est souvent oublié. L'actualité nous donne de bons exemples pour l'évoquer. Le titre de ce numéro de *La Lettre* le dit, c'est bien de création qu'il s'agit chaque fois, venant se confronter à une autre plus ou moins ancienne. Avec respect, mais sans renoncer à rien. »

Paul Andreu

Retrouvez le minisite du dossier thématique de la *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts* à l'adresse Internet : www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/

Directeur de la publication : Arnaud d'Hauterives • Comité de rédaction : déléguée Lydia Harambourg, membres : Yves Millecamps, Claude Abeille, Pierre-Edouard, Yves Boiret, Aymeric Zublena, René Quillivic, 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 : Pauwells Impresor • ISSN 1265-3810 • **Académie des Beaux-Arts 23, quai de Conti 75006 Paris • www.academie-des-beaux-arts.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.



THIERRY ESCAICH

Le mercredi 10 juin 2015, Thierry Escaich, élu membre de la section de Composition musicale le 6 mars 2013 au fauteuil précédemment occupé par Jacques Taddei (1946-2012), est reçu à l 'Académie des Beaux-Arts par son confrère Laurent Petitgirard sous la Coupole de l'Institut de France.

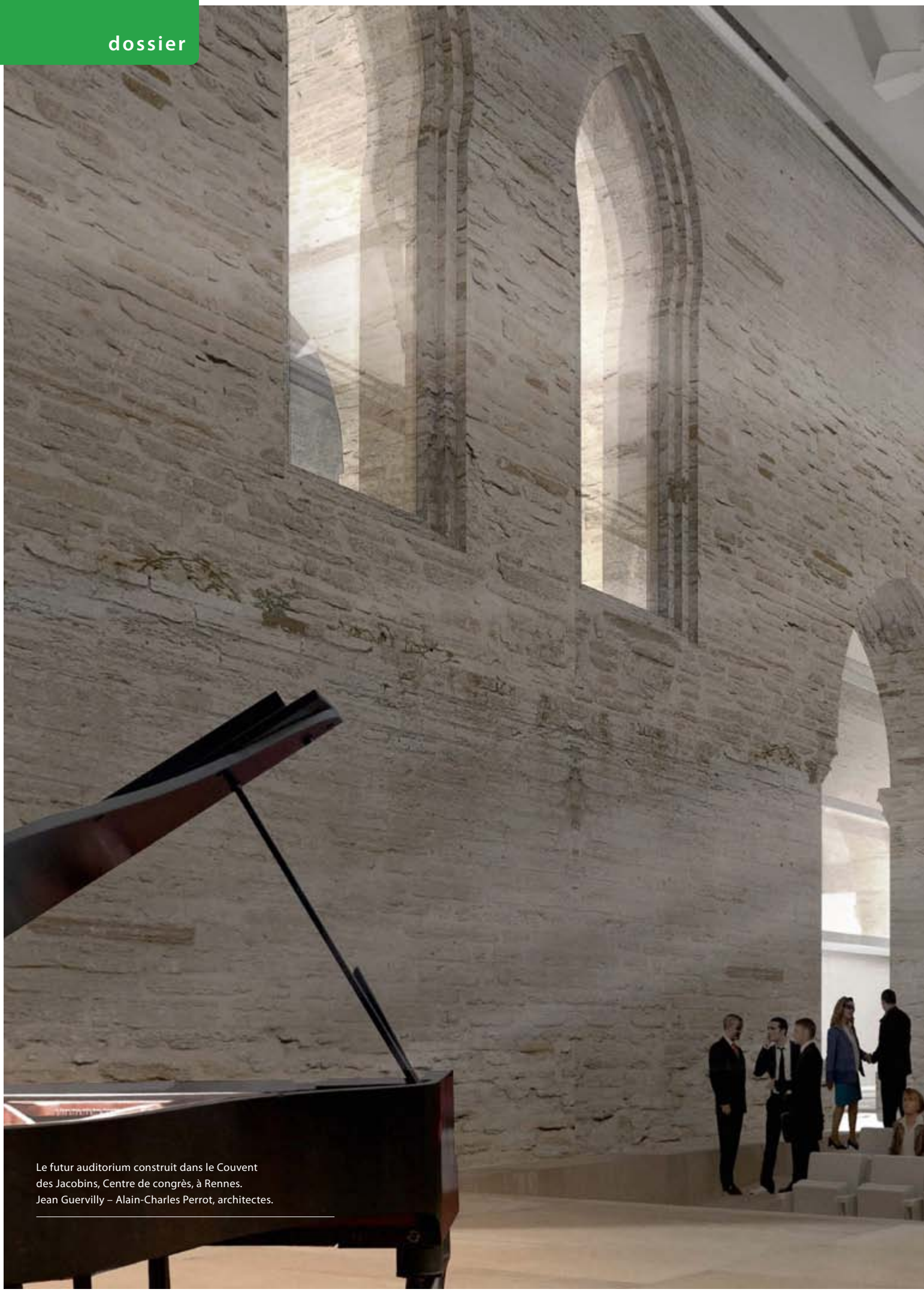
Compositeur, organiste et improvisateur, Thierry Escaich est une figure majeure de la scène musicale contemporaine et l'une des plus originales ; il considère les trois aspects de son art comme des éléments indissociables, concourant dans un même élan à traduire un univers intérieur foisonnant, un besoin irrépressible d'expression.
Né en 1965, Thierry Escaich enseigne depuis 1992 l'improvisation et l'écriture au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris, où il a lui-même remporté huit premiers prix. Titulaire depuis 1997 de la tribune de Saint-Étienne-du-Mont à Paris, où il succède à Maurice Duruflé, il se produit comme organiste dans le monde entier en mêlant œuvres du répertoire, improvisations et ses propres compositions.
En tant que compositeur, il se fait remarquer en remportant le prix de la Fondation franco-américaine Florence-Blumenthal (1989), puis avec des œuvres comme le *Concerto pour saxophone*, le *Chant des ténèbres* ou *Ad ultimas laudes*, pour douze voix mixtes. Son œuvre comporte aujourd'hui une centaine de pièces, qui séduisent un large public par leur refus de l'expérimentation stérile, leur hédonisme sonore, leur fièvre rythmique.
S'il compose volontiers pour son propre instrument, son style transparaît aussi bien dans l'intimité de la musique de chambre que dans de vastes fresques comme *Chaconne* (2000) et *Vertiges de la croix* (2004) pour orchestre, ou *Le Dernier Évangile*, oratorio pour double choeur, orgue et orchestre (1999). En 2010, il compose un ballet pour le New York City Ballet, et son premier opéra, *Claude*, sur un livret de Robert Badinter d'après *Claude Gueux* de Victor Hugo, est créé à l'Opéra national de Lyon en 2013. Sa passion pour le cinéma le conduit à improviser régulièrement sur des films muets tels que *Le Fantôme de l'Opéra* et *Métropolis*.
Thierry Escaich a été compositeur en résidence auprès des orchestres nationaux de Lille, de Bretagne, et collabore avec le New York Philharmonie ou l'Orchestre de Paris. Sa musique est inscrite au répertoire des plus grands orchestres, aussi bien en Europe qu'aux États-Unis ; elle est défendue à travers le monde par le chœur de Radio France, le chœur de la BBC et des musiciens tels que Paavo Järvi, Valery Gergiev, Lothar Zagrosek, Renaud et Gautier Capuçon, Paul Meyer, John Mark Ainsley ou le Quatuor Voce. ■

« D'où vient qu'un homme aussi discret écrive une musique à ce point flamboyante ?
Peut-être parce que la musique a toujours été partie intégrante de votre vie, qu'elle est devenue un acte simple et lumineux du quotidien, ne laissant place à aucune vanité.
Vous l'avez abordée avec l'humilité d'un artisan, dans une remise en question permanente de votre création, ce que vous avez décrit en une formule toute simple : « Composer, c'est enfoncer le même clou toute sa vie ».
Mais en même temps, l'importance que vous accordez dans votre vie à l'improvisation, que vous qualifiez d'énergie primaire et dont la spontanéité vous est essentielle, nous rappelle que vous êtes avant tout un créateur ouvert et curieux de tout ce qui peut enrichir son esprit. »

Extrait du discours prononcé par Laurent Petitgirard

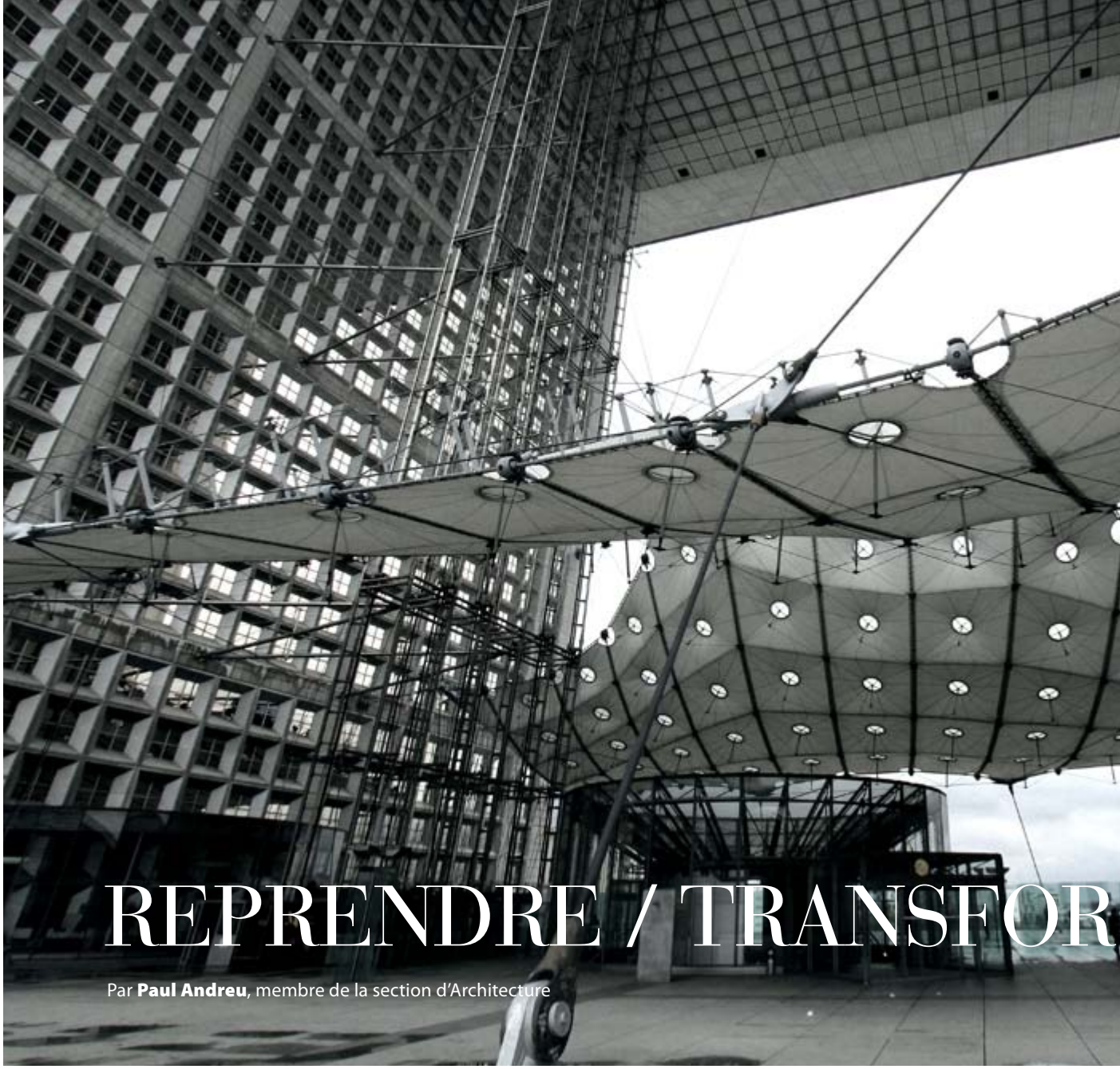
À gauche : la section de Composition musicale était réunie autour de Thierry Escaich, au centre. De gauche à droite : Gilbert Amy, Charles Chaynes, Édith Canat de Chizy, François-Bernard Mâche, Jean Prodromidès, Michaël Levinas et Laurent Petitgirard.

Photos Juliette Agnel



Le futur auditorium construit dans le Couvent des Jacobins, Centre de congrès, à Rennes. Jean Guervilly – Alain-Charles Perrot, architectes.

ARCHITECTURES
CRÉER DANS LE CONSTRUIT



REPRENDRE / TRANSFOR

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

La structure « le Nuage » créée par Peter Rice sous la Grande Arche de la Défense, Île-de-France (1984-1989). Architectes : Johann Otto von Spreckelsen (architecte du projet du concours), Paul Andreu.

Photo Laurent Thillaye du Boullay

Reprendre un bâtiment, le transformer, l'adapter, c'est une pratique courante, ancienne, nécessaire, de l'architecture. On en viendrait à l'oublier en ce moment où tant de maîtres d'ouvrages et les architectes qu'ils ont choisis comptent sur la « communication » pour affermir leur existence financière et commerciale, et nous abreuvent d'images de synthèse qui transmettent, au mieux, le contenu intellectuel d'une émission télévisée de variétés. Vues aériennes et façades à tout va dans un environnement réduit, si on l'évoque, à quelques lignes. Du contenu, du contenant plutôt, de l'espace l'intérieur, on parlera une autre fois. Entre spécialistes. Ou pas du tout.

Il y a heureusement tous ceux qui, à titre individuel ou collectif, luttent pour préserver la ville. Qu'ils y soient nés ou pas, ils l'aiment. Ils ne veulent pas la voir se dégrader sous leurs yeux. Ils refusent viscéralement qu'elle change. Ou alors, si, raisonnables, ils acceptent tous les changements, toutes les transformations, mais à la condition qu'ils soient faits à l'abri des façades existantes. Et bien sûr, puisque c'est le moyen le meilleur pour se défendre, ils « communiquent ».

À la vérité, voilà deux attitudes qui s'opposent avec la plus grande détermination, au nom disent-ils chacun de l'architecture, mais qui communient dans le mépris de ce qui est l'essence même de l'architecture, l'espace intérieur qu'elle limite et enclot. Ce n'est chez les uns et les autres, très souvent, trop souvent, que « façadisme ».

Il faut, tranquillement, mais fermement, répudier l'une et l'autre et accepter la dialectique du doute. Ce que nous pensons, nos convictions elles-mêmes, doivent elles aussi constamment être reprises, précisées ou abandonnées. La création, celle qui dérange véritablement l'ordre plutôt que de l'accepter pour en tirer profit, est à ce prix.

Quoi qu'il arrive, où que l'on soit, si on ne se limite pas aux images, même les plus créatrices elles-mêmes, ni à l'espace physique et aux perceptions que nous en avons, si l'on tente de pénétrer l'espace mental, si difficile à définir et à reconnaître, qui est celui de la culture, le mythe d'une création absolue, libre, barbare, primitive, se dissout. La révolte la plus extrême ne crée, même pour l'assassiner, que dans la création antérieure.

L'architecture répond à des besoins, à des souhaits qui s'expriment et à des désirs bien souvent ignorés, elle le fait en assemblant des matériaux avec toutes les ressources des connaissances et des techniques. Elle fait des abris. Comme les habits, elle nous protège. Une construction n'est d'ailleurs peut-être à l'origine qu'un habit que le corps n'a plus à porter, au prix de se fixer progressivement au sol. Que la mode et l'architecture traversent aujourd'hui, visiblement, des difficultés semblables, soient dirigées par les mêmes intérêts, intellectuels et financiers, n'est sans doute pas étonnant. Leur poésie, à l'une et à l'autre, la poésie qui fait la différence entre la construction et l'architecture, comme celle qui fait la différence entre la confection et la mode, ont la même origine simple et à partir d'elle, les mêmes ramifications infinies.

On ne crée que dans la création, certes, avec respect ou indignation, avec scrupules ou insolence, mais il faut créer. C'est ce qu'oublient trop souvent ceux qui ont la charge des constructions. Par ignorance, par suffisance aussi, voire par fainéantise, ils l'oublient. La construction, c'est reconnu, doit s'adapter et ils en sont propriétaires. Sûrs de leur droit, ils la banalisent, et au nom de difficultés indéniables mais inférieures à celles qui avaient été maîtrisées au moment de la conception, la ramènent au niveau de la facilité. Une fois, ce n'est rien, quelques années après on ne reconnaît plus le bâtiment. Ça s'appelle vieillir, dit-on en regardant ailleurs. Mais non, c'est vieillir trop tôt, et mal vieillir. Il aurait fallu un conservateur, et un conservateur est toujours un créateur, pas un gestionnaire dans le hasard d'une carrière ; un public plus attentif aussi, et des observateurs critiques vigilants.

Il y a des vieillesses précipitées et honteuses, il y a aussi des renaissances et des secondes vies. C'est sur celles-là qu'il faut insister. Ce sont elles qui montrent ce que l'architecture a de spécifique parmi les autres arts. Picasso peut donner sa version des *Ménines,* un conservateur redonner au tableau des qualités que le temps a usées, aucun peintre ne viendra le reprendre, ni lui adjoindre une partie nouvelle. Les compositeurs ne sont pas plus aventureux, seuls les écrivains le sont parfois. Mais les ☛

☛ architectes y vont, poussés par la nécessité économique souvent, mais plus encore pour ce bonheur d'un dialogue enjambant le temps, sans soumission ni platitude, respectueux et assuré. Beaucoup de monuments, tous peut-être si on les analyse attentivement, ont fait l'objet de ces créations successives qui s'imbriquent les unes dans les autres, chacune originale et inattendue, formant à chaque étape un tout, nouveau, que l'auteur initial et la majorité de ses suivants, pris dans l'effort de faire triompher leur pensée, auraient sans doute rejetées sans même les examiner, mais qui parfois sont les accomplissements véritables de ces pensées. L'équivalent a sans doute existé dans ce que l'on nomme les grands textes, les épopées, reprises et enrichies au gré de transmissions révérencieuses et passionnées.

Mais c'en est fini, il me semble, de ces transmissions. Pour l'architecture, parfois, oui parfois seulement, avec c'est vrai bien des désastres, la possibilité subsiste de cette méta-création, de ces dérangements répétés d'un ordre toujours remis en cause, de ces pensées nouvelles issues sans doute des mêmes convictions profondes.

C'est une voie pleine de risques, mais à bien réfléchir c'est la seule qui vaille. Il vaut mieux avoir à faire disparaître des erreurs reconnues que de se priver de découvertes. Mais quelle responsabilité ! Quel autre art en a une semblable ? Quelle exigence individuelle et collective permet d'en soutenir le poids ? La plus grande, la plus savante et la plus austère sans doute, pour peu qu'elle s'accompagne, selon une expression que j'emprunte à Renzo Piano, *du sens de la gaieté*.

Parce que, sans aucun doute, il possède ce sens, son travail donne beaucoup d'exemples remarquables d'adjonction à des bâtiments anciens de parties nouvelles qui, comme pour la *Morgan Library* à New York, les transforment en les mettant en valeur.

Je n'ai eu quant à moi qu'une expérience de reprise ; après le départ et la disparition de Johan Otto von Sprekelsen, j'ai achevé son projet de l'Arche de la Défense en concevant avec Peter Rice le « Nuage », en modifiant aussi, ou en complétant, certaines parties mineures du projet. L'actualité veut que de nouvelles transformations nécessaires ou seulement utiles sont aujourd'hui dessinées par nos confrères Valode et Pistre, avec à la fois beaucoup de fidélité et d'imagination.

Un monument se bâtit toujours sans doute d'une telle succession de créations. ■

www.paul-andreu.com

Ondulation de la couverture dorée du Département des Arts de l'Islam, dans la Cour Visconti du Musée du Louvre. Rudy Ricciotti, architecte.

Photo Lisa Ricciotti

www.rudyricciotti.com

UNE COURTOISIE FAITE AU PATRIMOINE

Entretien avec l'architecte **Rudy Ricciotti**

Nadine Eghels : Votre pratique d'architecte se partage entre conception de bâtiments nouveaux et création dans des bâtiments ou sur des sites anciens. Comment votre travail se répartit-il entre ces deux pôles ?
Rudy Ricciotti : D'abord des constructions neuves, mais j'ai réalisé la restructuration des Grands Moulins à Paris transformés en Université Paris Diderot sur 35 000 m². Ce fut une opération à coût réduit (950 euros par m²), très instructive sur la doctrine de conservation-requalification et ses conséquences économiques.

N. E. : L'utilisation de matériaux nouveaux est une des lignes de force de votre travail. Est-elle la même dans des bâtiments anciens et des constructions nouvelles ?
R. R. : Non, je n'ai jamais eu l'occasion, ni perçu la pertinence d'utiliser des bétons fibrés haute performance en réhabilitation. En effet, les sollicitations mécaniques restent modestes dans l'ancien car les portées le sont aussi. Mais sur les sujets d'ouvrage béton de couverture, la technologie du BFUP peut être adaptée. En effet, l'empilement granulaire faible en porosité autorise à penser le béton comme imperméable.

N. E. : Quand faut-il poursuivre, reprendre des techniques et des matériaux anciens, quand faut-il les changer radicalement ?
R. R. : Je n'ai pas de point de vue arrêté sur ce sujet. Mais de façon générale il n'y a pas opposition entre conservation et création. Sur l'ancien la lisibilité des interventions peut être effacée par l'emploi de pierres ou d'enduits à la chaux. Cependant, le contraste peut aussi être un dateur de lecture comme le faisait Viollet-le-Duc. L'intervention contemporaine, dès l'instant où elle s'adresse à la culture du travail et de l'effort, peut être une courtoisie faite au patrimoine.

N. E. : Pour le Département des Arts de l'Islam au Musée du Louvre, quels matériaux avez-vous utilisés en particulier ?
R. R. : Toutes les infrastructures ont été réalisées par la technique du jet grouting, puis augmentées de parois moulées, puis de parois banchées en béton noir brut de finition sans trous de banches apparents. La couverture est une triangulation métallique fermée en intrados de nid d'abeille laissant passer la lumière sans permettre la vue sur la charpente. En extrados, des volumes verriers ferment la toiture. Dessous et dessus une double maille compressée de fines résilles d'aluminium fait protection solaire dessus et diffusion dessous. ■

LA POSTE DU LOUVRE : HISTOIRE D'UNE RÉVÉL

Par **Dominique Perrault**,
membre de la section d'Architecture

« Un hôtel des Postes est un outil, rien qu'un outil. Les besoins industriels de la poste varient constamment, non seulement l'importance totale de l'outil varie, mais encore la proportion de ses parties. [...] Et cet outil, quel qu'il soit, ne fera qu'un temps, et un temps assez court. Il durera tant qu'il correspondra aux besoins industriels à satisfaire [...]. Un hôtel des Postes, si important qu'il soit, est par définition un édifice provisoire, en tout cas transformable. »[1]

Perspective vue de la rue du Louvre (1er arrondissement) et intérieur de l'hôtel des Postes. Dominique Perrault, architecte.

© Dominique Perrault Architecture / Adagp

L'immeuble conçu et réalisé par Julien Guadet s'insère parfaitement dans la typologie des nouvelles artères haussmanniennes. Développant une façade en pierre de taille avec des travées réglées par de puissants contreforts et des avant-corps de bâti en légère saillie, marquant les quatre angles du nouvel îlot, l'hôtel des Postes est monumental, occupant un emprise de près de 6 500 m², et une surface de planchers de près de 32 000 m².
Dans l'esprit de Guadet, si l'hôtel des Postes « est un outil », et « a beau n'être qu'une usine comme fonctionnement », c'est également un monument de la République, ce qui explique le choix d'édifier toutes les façades sur rue en pierre, la noblesse du matériau marquant la présence physique d'un bâtiment remarquable dans le nouveau cœur de Paris.
Cette double situation fonde le projet de Guadet, qui la traduit tant dans la spatialité que dans la matérialité même de l'édifice. Ainsi, entre « l'usine » et « l'hôtel administratif », non seulement l'altimétrie des planchers et l'ampleur des volumes intérieurs varient, mais le système constructif en lui-même est différent. Tandis que les planchers métalliques des bâtiments de la rue du Louvre se raccordent aux murs en maçonnerie, la structure métallique de l'usine, franchissant de grandes portées, repose sur des colonnes de fonte en applique sur les façades sur rue.
Ainsi, derrière l'apparente unité du monument, existe en réalité une véritable indépendance aussi bien architecturale que fonctionnelle et organisationnelle entre l'hôtel des Postes, à vocation

publique ou administrative, adressé rue du Louvre, et « l'usine », où s'opère le travail postal proprement dit (tri, distribution du courrier et transbordement des dépêches) qui s'organise en cœur d'îlot et s'ouvre sur les trois autres rues.
Ces deux entités programmatiques sont chacune structurées autour d'une cour centrale afin de traiter les besoins spécifiques de chaque activité en éclairage et ventilation naturelle. Ainsi, l'hôtel des Postes s'organise en U autour d'une cour à partir du 1er étage, garantissant l'éclairage naturel zénithal (par le biais d'une verrière) de la grande salle des Guichets, située en jonction entre l'hôtel et « l'usine ».

L'immeuble de la Poste aujourd'hui

« Le service est modifiable, les besoins relatifs peuvent varier, et le mieux est d'établir les divisions selon qu'elles seront nécessaires [et] qu'on puisse facilement déplacer » [2]

Conçu comme un outil évolutif et flexible, l'hôtel des Postes a traversé près d'un siècle et demi d'histoire en révélant sa capacité à se transformer et répondre aux nouveaux usages de l'administration postale, au travers de diverses campagnes de modernisation plus ou moins heureuses du point de vue de leur réalisation. Confronté à la modernisation du mode de locomotion, avec la substitution de l'automobile aux véhicules hippomobiles, à l'intensification des échanges postaux, télégraphiques et téléphoniques, à la mécanisation des activités postales et à l'accroissement des besoins en surfaces utiles, l'hôtel des Postes a fait l'objet de grandes campagnes de travaux, principalement dans les années 60 à 80.
Ainsi, le grand volume du rez de chaussée de l'usine fut ainsi complètement entresolé pour permettre le stationnement des véhicules postaux, modifiant les proportions des façades qui étaient autrefois largement percées de généreuses arcades, éclairant et aérant le rez-de-chaussée et le sous-sol, et nécessitant la création d'une rampe obstruant aujourd'hui encore le passage Gutenberg. La création de nouvelles circulations verticales a par ailleurs modifié le volume de la cour de l'hôtel des Postes et les interventions dans la grande salle du public firent disparaître à la vue des utilisateurs la verrière et les décors d'origine.
Enfin, dans les années 70, un incendie ravagea en partie la toiture de l'immeuble, et les grands combles qui éclairaient à l'origine les deux corps de bâtiments parallèles aux rues Étienne Marcel et Gutenberg (épais de 31 m. chacun) furent remplacés par une toiture terrasse restructurant significativement l'immeuble d'origine. Mettant en œuvre l'approche pragmatique, fonctionnaliste, quasi physiologiste de l'architecture, qui est celle que l'architecte enseigne à l'École des Beaux-Arts de Paris et théorise dans son traité *Éléments et théorie de l'architecture*, Guadet conçoit un prototype organisé sur cinq niveaux (du sous-sol au troisième étage), parvenant, grâce à la parfaite maîtrise des sciences ☛

☛ de l'ingénierie, à empiler des fonctions qui se déployaient jusqu'alors toujours de plain-pied.
Ce projet est l'occasion pour Julien Guadet de mettre en œuvre « le classicisme non historique [3] », « l'architecture de pure forme [4] », qu'il enseigne à l'École des Beaux-Arts, consacrant les principes de la composition sur les styles, qui eux évoluent sans cesse [5].

La révélation du patrimoine [6]

« ... Restructurer c'est se positionner, prendre parti pour une histoire plutôt qu'une autre. Restructurer c'est faire des choix, juger les éléments du passé pour retenir ceux qui composeront les bases d'une nouvelle histoire. Si l'architecte ne prend pas position pour une histoire, il ne restructure pas, il conserve, il réaménage. La restructuration au sens plein du terme, telle que nous la comprenons dans le cadre du projet, possède une double dimension : la dimension médicale du rétablissement, de la remise aux normes, elle vise la santé de l'édifice, son bon fonctionnement. Mais la restructuration est également prospective car en même temps qu'elle soigne, elle prolonge la vie, offre de nouvelles voies, élargit le champ des possibles pour écrire de nouvelles histoires. L'histoire que nous racontons est celle de la transformation d'un îlot à vocation unique en un îlot urbain, opération rendue possible grâce aux qualités intrinsèques de l'immeuble de Guadet et à son insertion au cœur d'une séquence urbaine remarquable, donnant tout son sens au projet de restructuration.
Il ne s'agit pas de conserver à tout prix, coûte que coûte, en dépit du projet. Notre travail d'architecte a consisté à ajuster, à régler le projet pour mettre en valeur les éléments dont la conservation est essentielle. Il a fallu, à titre d'exemple, dégager les conditions de la conservation, ou plutôt définir les modalités du réemploi de la façade en conciliant mise aux normes et confort des usagers, c'est-à-dire composer avec l'existant pour y héberger et y faire vivre de nouveaux usages. »
Ce travail de révélation transfigure la Poste du Louvre pour passer de l'état d'îlot industriel à celui d'îlot urbain. ■

1. J. Guadet, « Les hôtels des Postes et Télégraphes », *La Construction moderne*, 3e année, n° 22, 10 mars 1888, p. 256.

2. Cf. étude patrimoniale réalisée par Le Grahal et analyse historique réalisée par l'historien Guy Lambert.

3. Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age* (1960), Cambridge (Mass), 1986 p.19.

4. Colin Rowe, « Review: Forms and Functions of Twentieth Architecture by Talbot Hamelin », *The Art Bulletin*, 1953.

5. Cette perspective est largement développée dans l'ouvrage de Jacques Lucan, *Composition, non-composition, Architectures et théories, XIXe – XXe siècles.*

6. Extrait de la notice de présentation du projet de Dominique Perrault en phase concours, avril 2012.

Vue de l'intérieur et du site archéologique du Musée de la civilisation gallo-romaine de Lyon (1969-1975), Bernard Zehrfuss architecte.

Photo DR et CAPA / MMF / Marielle Blanc

BERNARD ZEHRFUSS, SÉE CACHÉ DANS LA COLLINE

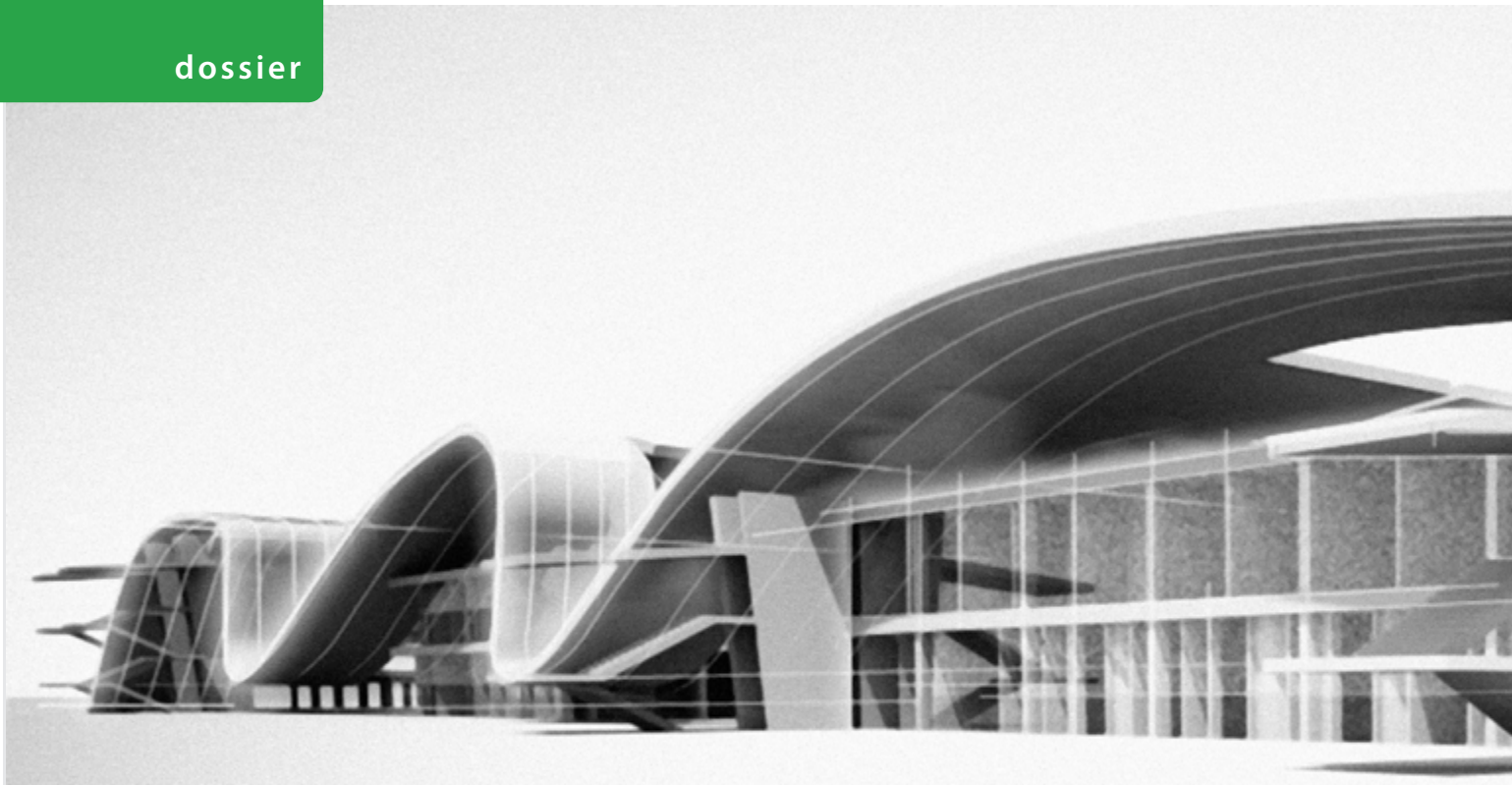
Avec le Musée de la civilisation gallo-romaine à Lyon (1967-1975), l'architecte Bernard Zehrfuss, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts de 1994 à 1996, a investi un site historique classé pour y intégrer un musée à l'architecture intérieure résolument moderne.

Face à l'odéon romain, l'idée de Zehrfuss est d'entailler la colline de Fourvière pour libérer l'espace nécessaire à la construction du musée. La façade sud est recouverte par le talus reconstitué dans son inclinaison initiale et les gradins de la colline remodelée répondent à l'amphithéâtre romain cadré par deux «canons à lumière». Gothique par sa structure et baroque par son jeu d'obliques et de courbes irrégulières, ce musée, œuvre de maturité, sera son dernier édifice d'importance.

L'histoire du Musée de la civilisation gallo-romaine de Lyon, dernière œuvre emblématique de Bernard Zehrfuss, se confond avec celle de la fondation de Lugdunum sur la colline de Fourvière où les Romains avaient aménagé le théâtre d'Auguste, l'odéon et le temple de Cybèle. Illustration magistrale des recherches de Zehrfuss sur l'« architecture invisible », ce bâtiment est l'exemple même d'une réflexion globale sur le plan, la coupe et la structure. Une entaille pratiquée dans la colline permet à l'architecte de poser son édifice au pied de l'odéon romain, où il semblait impossible de construire. Le respect du lieu va jusqu'à l'enfouissement du musée dans la colline : recouverte de terre pour restituer le talus, la construction développe une parfaite stratégie de l'effacement.

Formée de deux rangées de dix triples portiques, la structure de l'édifice explore les potentialités de la ligne oblique et des arcs-boutants. Au-delà des défis techniques liés à la mise en œuvre de cette « cathédrale » de béton souterraine, le musée dévoile à l'intérieur une scénographie d'avant-garde pour l'époque : l'architecture, avec ses perspectives et ses cadrages, s'ajuste aux œuvres présentées et non l'inverse. Le visiteur va ainsi de découverte en découverte. Le parcours est conçu comme une promenade en pente douce. Un bel escalier hélicoïdal en béton brut coiffé d'un plafond à marguerite relie le hall d'accueil au début de la visite. Par plans successifs ou par la rampe centrale, on descend d'une extrémité du bâtiment à l'autre pour aboutir à la sortie basse face aux ruines. Deux canons à lumière, braqués sur l'extérieur, révèlent le site archéologique, en osmose parfaite avec les collections. Le musée témoigne d'une expression plastique puissante et d'une grande liberté. ■

www.musees-gallo-romains.com



LE BAROQUE INFORMATI

Par **Aymeric Zublena**, membre de la section d'Architecture

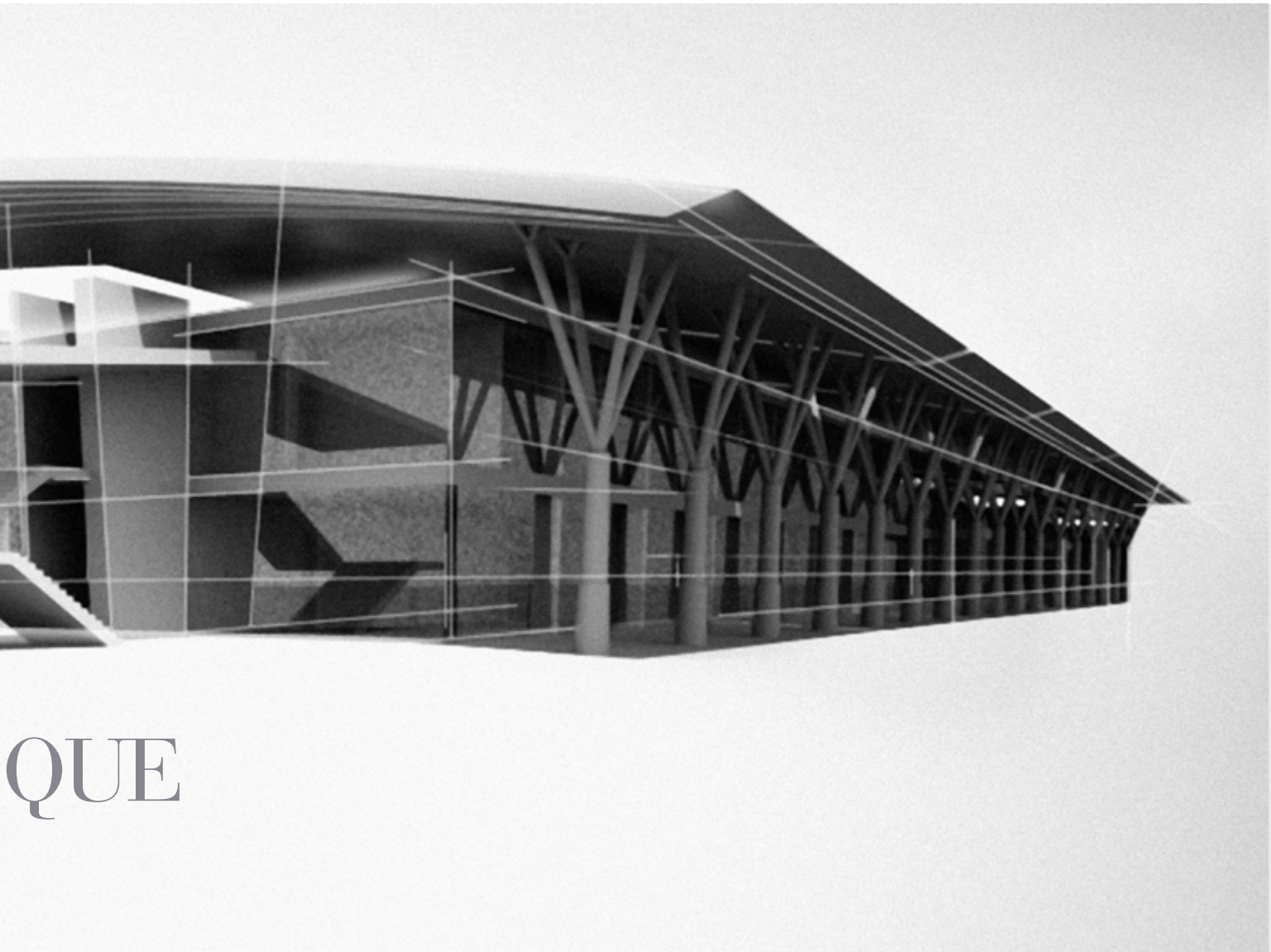
Hôpital de Monselice (Italie), Aymeric Zyblena, architecte. L'architecture se caractérise par le concept d'horizontalité. Cette disposition volumétrique propre à de nombreux hôpitaux contemporains répond à la volonté d'organiser par « plateaux » les fonctions médicales majeures, telles que consultations, diagnostics et interventions.

Ces quelques réflexions s'inscrivent dans la continuité d'un discours que j'avais prononcé lors de la rentrée solennelle des cinq Académies en octobre 2011, qui avait pour thème « Le Virtuel ».

Je n'évoquerai pas la virtualité des projets utopiques des architectes révolutionnaires du XVIIIe siècle, notamment ceux d'Etienne Louis Boullée ou de Jean-Jacques Lequeu, ni les « architectures de papier » de l'époque soviétique, car la virtualité architecturale dont je veux parler est d'une autre nature, elle est apparue depuis une quinzaine d'années grâce à l'ordinateur.

En effet, de l'outil informatique ont émergé des espaces virtuels dont les architectes ont nourri leurs projets. De ces recherches, de ces tâtonnements, de ces jeux, sont nés des formes, des volumes, de nouveaux espaces architecturaux qui apparaissent comme étrangers à des préoccupations fonctionnelles, à toute considération technique, à toute logique constructive, à toute opérationnalité immédiate. C'est ainsi qu'Antoine Picon, architecte et historien, a pu dire : « … l'utilisation de l'ordinateur afin de produire des formes nouvelles et spectaculaires ne constitue qu'un aspect d'une dynamique de beaucoup plus grande ampleur, de même que l'invention de la perspective à la Renaissance était liée à des questions plus vastes que la seule recherche de la régularité géométrique ».

Ces formes ont l'apparence, sur l'écran, de volumes liquides qui flottent dans un environnement d'illusion, volumes virtuels sans attaches avec un quelconque territoire, une quelconque géographie. Ces formes, ces volumes ont la fluidité des formes « molles ». Je ne résiste pas, ici, à citer cette réponse de Salvador



QUE

Dali à Le Corbusier qui lui demandait s'il avait des idées sur l'avenir de son art, l'architecture : « oui j'en ai… je lui répondis que l'architecture serait molle et poilue… ». Cette réponse faite, la date est incertaine, en 1925 ou 1929, est extraite du dernier livre de François Chaslin *Un Corbusier.* En faisant la part de son caractère provocateur propre à Dali, elle est prémonitoire, comme l'est, sans doute, l'emploi de l'adjectif poilu, qui pourrait s'appliquer à cet engouement du végétal qui s'exprime depuis quelques années dans cette mode curieuse et coûteuse des façades végétalisées. Mais ceci pourrait être l'objet d'un autre article.

Certes l'architecture a, de tous temps, connu ces évolutions, ces avancées ou ces revirements, témoins de la nécessité de répondre à des usages et des besoins nouveaux, témoins aussi de l'utilisation soudaine et audacieuse de matériaux précédemment inconnus ou plus encore témoins des aspirations des puissants et du désir de bâtir, par les moyens et les techniques d'une époque donnée, les monuments d'une société nouvelle. Mais de nos jours, sans équivalent dans les périodes antérieures, la possibilité de réaliser, dans l'instant, des images nombreuses, sous des angles multiples et très évocateurs, a eu une influence déterminante sur une certaine production architecturale.

Notons cependant que ces formes complexes, distordues, virtuelles, explorées sur les écrans des ordinateurs et devenues constructibles grâce à des logiciels puissants, s'expriment surtout dans des commandes exceptionnelles, nées du désir de quelques maîtres d'ouvrage publics ou privés de marquer leur temps.

Notons aussi que ces spectaculaires réalisations, pour ne citer que l'une des plus récentes, la Fondation Louis Vuitton, sont mieux perçues, comprises et acceptées que ne l'ont été celles de l'époque héroïque du Mouvement moderne.

Ces recherches, pour des raisons économiques évidentes, sont moins fréquentes lorsqu'il s'agit de programmes moins prestigieux.

J'ai voulu cependant, pour le nouvel hôpital de Monselice proche de Padoue, implanté dans le relief d'origine volcanique d'où émergent de la plaine de Vénétie les « Monti dei colli euganei », dans la contrainte d'un budget fort modique et l'implacable rigueur fonctionnelle propre à ce type de réalisation, rompre avec l'habituelle orthogonalité rationnelle de l'architecture hospitalière.

Ces explorations formelles, nées de l'usage informatique, s'apparentent selon certains à un univers baroque, renvoient selon deux universitaires canadiens, Guitte et Lachapelle, « à une quête esthétique qui puise dans une autre historicité que celle de la pensée rationaliste » et suscitent ainsi un intérêt nouveau du grand public pour l'architecture contemporaine.

Je laisse à quelque sociologue ou philosophe le soin de nous éclairer sur l'émergence de cette « architecture virtuelle », de son expression baroque, et de nous dire en quoi elle témoigne de notre temps, et à quelque Dali de rencontre, d'imaginer celle qui lui succèdera. ■

Alain-Charles Perrot : Lorsque nous sommes convenus d'écrire ensemble cet article portant sur la création architecturale en liaison avec un état construit existant, tu m'as dit : « Je ne sais si je peux parler de création, dans la mesure où je fais toujours la même chose ». Je pense que c'était le mot juste. De la même manière je fais toujours la même chose lorsque je restaure, aménage ou fais évoluer une construction, un monument existant.

Jean Guervilly : Dire que l'on fait toujours la même chose était une réponse un peu abrupte. Le travail de l'architecte est particulièrement obsédant. Les projets se succèdent les uns après les autres, ils sont tous différents, mais en réalité on ne fait pas plusieurs projets mais une série de projets, et cette série s'étale sur plusieurs années.
Pour ce projet d'extension et de rénovation du Couvent des Jacobins à Rennes, le problème a été différent : il s'agissait d'installer un programme important dans un lieu peu propice à le recevoir. Tout le travail au niveau du concours a consisté à essayer d'installer les différents espaces dans le bâtiment existant et à regarder de quelle façon il était possible de construire un bâtiment neuf susceptible d'accueillir les autres espaces que l'on ne pouvait installer dans le monument.
Nous n'avons pas voulu redécouper les espaces intérieurs du monument qui nous paraissaient de grande qualité, et il a fallu, dans l'espace restant, construire le reste du programme tout en étant conforme au plan local d'urbanisme de la ville de Rennes.
C'était très difficile. Aujourd'hui les problèmes sont résolus, les difficultés ne sont pas visibles dans le projet et les photos spectaculaires du chantier qui montrent le couvent en lévitation disparaîtront. Il y a de l'élégance à ne jamais montrer la difficulté.

A-C. P. : Pour moi un artiste, pour exercer son art, doit aller chercher dans le fond de « ses tripes », de son esprit, de son âme, selon sa sensibilité, ce qu'il est nécessaire pour lui d'exprimer. C'est l'acte créateur. Il utilisera ensuite son talent, son savoir, son habileté pour faire en sorte que ce qu'il a pris dans le fond de lui-même prenne forme, prenne « la » forme.
Si, à l'issue de cette démarche, ce qu'il a exprimé entre en résonnance avec la sensibilité ou l'intelligence de ses contemporains, son art sera reconnu ; si ce n'est pas le cas, il lui faudra attendre que le public soit prêt à cette compréhension qui peut ne jamais arriver.
En architecture, cette attente ne peut exister tant l'investissement financier est important.
Pour s'exprimer, l'art de l'architecte doit trouver « la commande » et doit donc être apprécié, dans le temps présent.

J. G. : Le programme du concours que nous avons remporté réclame un projet binaire. D'un côté, le couvent restructuré est restitué à l'espace public avec la solennité qu'il convient. De l'autre, un ouvrage neuf de forme simple vient à l'ouest s'adosser, se greffer au précédent avec retenue.

A-C. P. : Il m'a semblé, en caricaturant un peu, que pour toi la création contemporaine était primordiale et qu'elle devait s'imposer au lieu, que le monument existant n'était que l'opportunité offerte d'avoir un bel emplacement dans la ville, une mémoire, mais qu'il n'était en quelque sorte qu'un support pour une nouvelle architecture. Support qui pouvait être presque gênant s'il présentait trop de contrainte.

LE COUVENT CENTRE DE

Entretien entre **Jean Guervilly**, architecte et **Alain-**

J. G. : Au contraire, c'est dans la logique du respect du monument existant et de ses vestiges que nous avons établi un programme de restauration, de conservation et de mise en valeur des bâtiments anciens, protégés au titre des Monuments historiques. Nous avons cherché, lors de la conception de notre projet, à respecter les espaces originaux de l'édifice. Il fallait pour cela libérer au maximum les lieux patrimoniaux des contraintes de programmation et en conséquence chercher le plus possible à aménager, dans les infrastructures, les grandes salles demandées au programme.
C'est ce que nous avons fait, non seulement dans le terrain aux abords du monument avec la salle de 1000 places, mais aussi en aménageant une salle de 500 places sous l'assiette du cloître, ainsi que sous l'aile ouest des bâtiments conventuels.

A-C. P. : Le projet du centre de conférence était une magnifique opportunité pour que ce monument oublié, qu'était l'ancien Couvent des Jacobins, possédant en ses murs tant de mémoire, puisse retrouver son âme et des qualités artistiques, et que le public redécouvre cette œuvre d'art.

J. G. : Le nouveau projet développe les surfaces attendues dans un rapport équilibré entre volumes enchâssés et volumes émergents. L'impact du bâti en est d'autant réduit et le regard embrasse d'abord l'ensemble du couvent révélé, qui devient maintenant une pièce majeure dans la perspective générale de la ville.
L'expression du nouveau volume relève d'une certaine abstraction quand les parois de l'ouvrage ne montrent ni la technicité de la structure, ni la spécificité des espaces intérieurs.

Le Couvent des Jacobins, Centre de congrès, à Rennes.
Jean Guervilly – Alain-Charles Perrot, architectes.

Débutés en 2014, les travaux doivent se finir en décembre 2016. Plusieurs auditoriums, des salles de réunion seront construits dans l'ancien Couvent des Jacobins.

DES JACOBINS À RENNES, CONGRÈS

Charles Perrot, membre de la section d'Architecture

Pour autant, l'édifice ne se camoufle pas derrière un voilage rapporté mais tire son image unitaire de la composition même de ses façades. Sur tout son périmètre extérieur, le bâtiment filtre la lumière naturelle pour en faire bénéficier les plateaux intérieurs. L'apport lumineux est soigneusement géré par les percements des panneaux, diffusant ou repoussant la lumière au gré des espaces et en fonction des besoins. Offrant depuis le dehors une parfaite fluidité des lignes, le volume abstrait ne laisse pas transparaître la silhouette des plateaux.
Le bâtiment est au final plus dynamique dans le deuxième mouvement, celui de ses façades, que ne l'annonce a priori le caractère silencieux de son volume. C'est cette posture duale avec le couvent qui équilibre définitivement le nouvel ensemble.

A-C. P. : C'est à ce moment que la créativité doit être accompagnée du talent nécessaire pour que sa réalisation conserve sa force initiale.
La création en architecture est une véritable démarche artistique qui doit se poursuivre à tous les niveaux du projet et doit être assez profonde pour ne pas perdre sa force au cours du long processus qui se déroule entre les choix des concepts, la mise au point du projet et sa réalisation avec les nombreux intervenants qui l'accompagnent et l'exécutent.
Elle demande énergie, détermination, mais peut offrir le bonheur profond d'une création aboutie. ■

www.perrot-richard.com | guervillymauffret.wordpress.com

LA HALLE FREYSSINET : RENOUVELER ET DÉMULTIPL LA FORCE ARCHITECTURALE

Par **Jean-Michel Wilmotte**, membre de la section d'Architecture

« Notre projet de pépinière numérique est un véritable catalyseur architectural, il accueille et unifie deux grandes énergies créatrices dans un lieu unique, innovant et bouillonnant ; mêlant ainsi l'ingéniosité et l'audace d'un ingénieur du XIXe à l'imagination débridée et exaltée d'une nouvelle génération, c'est la parfaite illustration d'une nouvelle valeur d'usage. »

Jean-Michel Wilmotte, décembre 2013

Pour le projet de restructuration de la halle Freyssinet, en incubateur numérique, nous allons perpétuer cette idée maitresse de l'insertion dans l'existant qui consiste à la fois à préserver et valoriser une œuvre du passé, tout en lui insufflant avec respect et attention un programme résolument contemporain et novateur. Cette adjonction vient en complémentarité, fabriquant ainsi une synergie inédite qui révèle, renouvelle et démultiplie la force architecturale initiale.

Ainsi notre projet est basé sur une démarche active qui ne se contente pas uniquement de retrouver un passé qui n'existe plus et ne saurait exister de nouveau, mais au contraire à redynamiser un ouvrage historique, lui redonner vie par la mise en valeur de son essence même, tout en intégrant de nouveaux éléments d'architecture qui agissent comme des révélateurs, des exhausteurs, permettant à chacune de ces deux architectures de bénéficier de la force de l'autre pour former un tout unique dans un nouvel espace vivant et contrasté.

La halle Freyssinet est un bâtiment remarquable en béton armé précontraint réalisé en 1927 par l'ingénieur Eugène Freyssinet. Une technique innovante de mise en œuvre du béton a permis de doter cette halle d'une structure porteuse d'une exceptionnelle

Construite dans les années 1920, la halle Freyssinet abritait les messageries de la gare d'Austerlitz, dans le 13e arrondissement de Paris. Le bâtiment devrait accueillir fin 2016 plus de mille *start-up* du secteur du numérique dans un espace de travail partagé. Jean-Michel Wilmotte, architecte.

IER
INITIALE

légèreté, ce qui lui vaut d'être inscrite depuis 2012 à l'Inventaire Supplémentaire des Monuments Historiques.
Cet édifice initialement destiné à abriter les opérations de transbordements train-camions était connecté au réseau ferroviaire de la gare d'Austerlitz. C'est un vrai projet urbain au milieu de la ZAC Paris-Rive-Gauche puisqu'il aura une incidence sur le quartier du 13e arrondissement. Xavier Niel a été un véritable visionnaire et a fait preuve d'un esprit d'anticipation lorsqu'il a choisi d'implanter ce projet dans ce lieu.
La halle est située sur le sol naturel, elle assume un véritable rôle de passeur entre la ville contemporaine surélevée au-dessus des voies ferrées et les faubourgs du 13e. Notre projet aura pour ambition de reconnecter ces deux urbanités en prolongeant le tissu viaire à travers la halle par la présence de deux passages publics couverts qui la traversent de part en part, permettant ainsi aux habitants du quartier de côtoyer ce bouillonnement créatif continu.
La halle Freyssinet est un vaste bâtiment d'une longueur d'environ 310 m. pour 58 m. de large. Elle est principalement constituée de trois nefs parallèles faites de voûtes minces en béton précontraint, dont l'épaisseur peut s'affiner pour atteindre moins de 5 cm. au faîtage. La présence de grands auvents suspendus et des tirants en béton autorise l'extrême finesse structurelle de l'ensemble en servant de contrepoids, permettant ainsi au squelette de béton d'être optimisé et réduit à la seule expression des forces qui le traversent. ☛

☛ Après avoir subi au cours du temps bon nombre d'adjonctions, de mutations et d'usages différents impliquant d'importantes adaptations techniques et architecturales, notre projet d'incubateur numérique va s'employer à faire renaître la vision originelle intégrale de ce vaste parapluie en béton brut, et ainsi redonner à la halle Freyssinet toute sa splendeur et sa force passée.

Trois grands programmes vont s'établir et s'articuler au sein de cette grande halle :
Le forum, véritable place publique polyvalente à l'entrée de la halle et en regard du parvis urbain, accueille des services partagés entre les utilisateurs et le grand public (LABFAB, salles de réunions, auditorium de 360 places, espace polyvalent et café)
Le portique d'entrée donne à lire la mémoire de l'imbrication profonde de la structure existante et de celle du pavillon d'administration démoli. Outre cette fonction symbolique qui révèle à tous les traces du passé, l'inertie de cette résille de béton est renforcée à l'arrière du plan de façade par des poteaux en acier noir. Cette structure en béton existante sera donc maintenue en tant que trace historique et nécessité structurelle. Elle sera enserrée, en prolongement des poteaux aciers, par des cadres en acier noir afin de la protéger des intempéries mais également pour affirmer notre intervention contemporaine sur la façade principale d'arrivée.
Les start-up, un espace de travail privatif dédié aux jeunes entrepreneurs est organisé le long de douze travées rythmé par une série de 8 villages à niveaux totalisant près de 3000 postes de travail.
La nef centrale n'est pas habitée par les espaces de travail, c'est un espace polyvalent de rencontre et d'échanges qui ouvre ainsi une grande perspective sur toute la longueur de l'édifice.
Les deux anciennes voies ferroviaires sont réactivées et deviennent deux tranchées encaissées qui contiennent un nombre important de casiers privatifs, en acier laqué noir. Ce dispositif permet de retrouver par un effet cinétique et fonctionnel l'empreinte historique des rails.
Les nouveaux planchers en acier (pour se démarquer de la structure en béton existante) sont uniquement créés sur les deux nefs latérales et établis sous forme de gradins afin de dégager des vues latérales ascendantes et de permettre ainsi une perception visuelle complète des trois voûtes depuis l'espace du mail central.
L'activité spécifique des jeunes *start-up* est basée sur l'échange permanent et la formation d'une communauté, c'est pourquoi il n'y a pas d'espaces clos mais une succession de plateaux de travail ouverts et collaboratifs rythmés par des containers blanc en léger porte-à-faux sur l'espace libre de la nef centrale. Ils identifient des lieux plus intimistes, les villages regroupant des fonctions partagées (petites salles de réunions, cuisine, *SKYPE box*, WC...).
Ce cœur servant est entouré de deux espaces de co-travail modulables et polyvalents, largement ouverts sur la nef principale mais aussi orientés sur les nouvelles façades latérales.
Le restaurant est ouvert 24h/24h, il s'ouvre au sud sur une terrasse et un jardin public, c'est un lieu d'interface et d'échanges entre les utilisateurs et le quartier.
Cette partie de la halle a conservé ses quais et ses voies d'ori-

gine, nous en profitons pour réintroduire un lien mémoriel par l'adjonction de plusieurs wagons restaurants qui complètent l'aménagement de ce lieu et ajoutent une note nostalgique évoquant les traditionnels buffets de gare.
Enfin, une grande galerie technique longitudinale, située sous la nef est, permettra de loger l'intégralité des équipements techniques ; ce choix architectural permet d'innerver tous les espaces sans les impacter visuellement, tant en intérieur qu'au niveau des toitures.

Le projet d'incubateur numérique a pour principe fondateur de préserver et de restaurer la prouesse structurelle d'Eugène Freyssinet pour en faire un vaste toit fédérateur, un parapluie en béton brut baigné de lumière qui abrite trois grandes entités programmatiques distinctes, chacune affirmant un rôle et une identité propre.
L'ensemble des nouvelles adjonctions est donc pensé dans une volonté expresse de s'affirmer de manière autonome et remarquable, notre projet met en œuvre pour cela un nombre très limité de matériaux (l'acier et le verre) et de couleurs (le noir et le blanc). De cette manière nous garantissons une réelle réversibilité architecturale tout en affirmant notre projet comme une intervention contemporaine. Chacun de ces deux « objets architecturaux » (l'ancien et le nouveau) existe pour lui-même mais les deux se confrontent et s'affirment dans une complémentarité et une interactivité flagrante et dynamique. ■

www.wilmotte.com

Les espaces réaménagés de la nef centrale se muent en un espace polyvalent de rencontre et d'échanges ouvrant une perspective sur toute la longueur de l'édifice. Jean-Michel Wilmotte, architecte.

DES RUINES IMPÉRIALES...

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

Rarement en France, un château - celui de Pierrefonds, dans l'Oise - n'a suscité autant de critiques que d'éloges. L'image du célèbre architecte Viollet-le-Duc, auteur du *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècles*, qui restaura tant de monuments français et reconstruisit entièrement cette ancienne forteresse féodale, en fut même, fort injustement, ternie.

« Pierrefonds ? Le Moyen Âge revu par Viollet-le-Duc... » ai-je même entendu d'une voix moqueuse, un dimanche, alors que j'admirais l'imposant château couronnant ce charmant village aux abords de plusieurs voies anciennes, dont une « chaussée Brunehaut », qui reliait Senlis à Soissons.

Ce touriste, se prenant pour un guide, trop entouré à mon gré et planté au centre de la cité en train de commenter l'histoire des tours reconstituées, me fit songer au Haut-Kœnigsbourg, en Alsace, si apprécié, et qui fut bien une ruine lui aussi, rétabli de fond en comble par un autre grand architecte sous le règne du Kaiser Guillaume II, à partir de 1900, sans faire crier au sacrilège...

Édifié au XVe siècle mais non achevé, le château de Louis d'Orléans, frère cadet du roi Charles VI et qui en possédait presque une centaine sur de nombreux territoires jusqu'à la baronnie de Coucy, dans l'Aisne, fut l'un des édifices les plus grands et les plus imprenables de l'époque. Entrepris en 1396, le chantier s'arrêta à la mort de Louis, assassiné, en 1407, sur l'ordre de son cousin et néanmoins ennemi, le duc de Bourgogne Jean sans Peur.

L'ancienne demeure d'Agathe de Pierrefonds, au XIIe siècle, qui céda la propriété au roi Philippe-Auguste II, et où, par la suite, séjournèrent Philippe le Bel et son fils cadet Charles IV avant de passer aux Valois, subira d'abord un incendie criminel provoqué par un connétable partisan du même Jean sans Peur ; puis, après avoir été soigneusement redressé par Charles d'Orléans, le poète, fils de Louis et père du futur Louis XII, un désastreux démantèlement sous le règne de Louis XIII. En effet, en l'an 1616, un bombardement d'artillerie va réduire ce symbole de l'ancienne féodalité en une ruine monumentale afin d'affirmer la suprématie du pouvoir royal face à la grande aristocratie : une politique de démolition systématique des fortifications et des châteaux de France (La Réole, Pézenas, Talmont, Coucy, la Fère-en-Tardenois...) menée par Richelieu et Mazarin.

Or, l'intérêt historique de la forteresse ravagée est tel qu'elle sera amplement visitée, jusqu'au roi Louis XVI qui s'y rendra en 1788 avant qu'elle ne devienne un « bien national » ... et que Napoléon 1er, également séduit par la majesté de ses restes, ne l'achète en 1811.

Les artistes, en pleine période du Romantisme, et les érudits locaux, touchés par la grandeur du site, veulent le faire revivre, réussissant à le rendre quasiment féérique aux yeux du roi Louis-Philippe puisque ses ruines serviront de décor au banquet donné le 11 août 1832 à l'occasion du mariage de sa fille Louise d'Orléans avec Léopold de Saxe-Cobourg Gotha, premier roi des Belges. Classé Monument historique en 1848, l'ancien château recevra, à deux reprises, la visite de l'empereur Napoléon III qui souhaite en faire une demeure de plaisance et demande à Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879), alors déjà architecte et théoricien réputé, de lui présenter un projet de remise en état d'un lieu - il le répétera souvent, plus tard - « plaisamment surnaturel... »

Bien avant l'arrivée au pouvoir de Napoléon III, en 1845, les *Voyages pittoresques de l'ancienne France* consacrés à la Picardie - ouvrage publié sous la direction du baron Taylor et auquel collabore Charles Nodier - montrent déjà les vues du château lithographiées d'après les dessins de Viollet-le-Duc, révélant l'intérêt de celui-ci pour le château de Pierrefonds. Dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècles* (1854), il étudie les chemins de ronde en maçonnerie ☛

À gauche et au centre : le château de Pierrefonds, démantelé au XVIIe siècle et recréé au XIXe siècle par l'architecte Viollet-le-Duc en une remarquable interprétation du Moyen Âge et de la Renaissance.

Photos DR

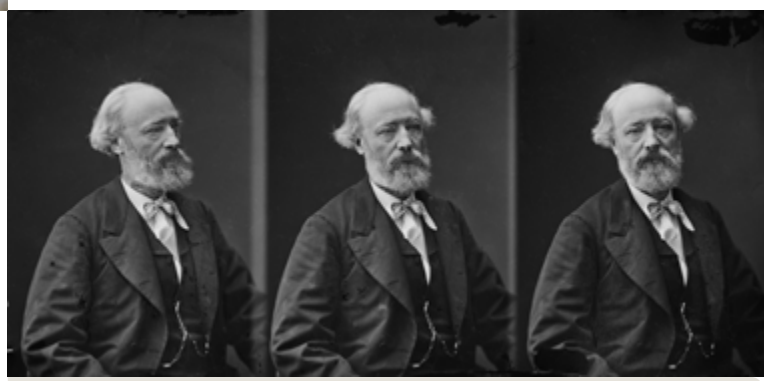
☛ ceignant les tours et les courtines encore visibles. A peine trois ans plus tard, dans *La description du château de Pierrefonds*, il imagine, sur un premier plan, une première élévation restituée du bâtiment : Napoléon III en prend connaissance et lui confie le chantier dès 1857. Une restauration réalisée par étapes durant de longues années. On songe d'abord à une reconstruction partielle de l'édifice. Ainsi, en 1858, est rétablie la tour Hector, la mieux conservée après les destructions du XVIIe siècle. Au terme d'une nouvelle visite de l'empereur, le projet évolue : en effet, de la restauration partielle, on se dirige vers une restauration complète du château qui n'abritera plus une résidence princière mais sera un lieu de réception prestigieux. Viollet-le-Duc relève la tour Godefroy, la tour carrée du donjon, les trois grandes salles superposées du logis seigneurial avant de s'atteler à la réalisation du nouvel escalier d'honneur en avant du donjon qui conserve ainsi sa vocation initiale.

« Le donjon et presque toutes les défenses extérieures, écrit-il dans sa *Description du château de Pierrefonds*, reprennent leur aspect primitif : ainsi, nous pourrons voir bientôt le plus beau spécimen de l'architecture féodale du XVe siècle en France. Nous n'avons que trop de ruines dans notre pays, et les ruines ne donnent guère l'idée de ce qu'étaient ces habitations des grands seigneurs les plus éclairés du Moyen Âge. Le château de Pierrefonds, rétabli en totalité, fera connaître cet art à la fois civil et militaire qui, de Charles V à Louis XI, était supérieur à tout ce que l'on faisait alors en Europe. C'est dans l'art féodal du XVe siècle en France, développé sous l'inspiration des Valois, que l'on trouve en germe toutes les splendeurs de la Renaissance, bien plus que dans l'imitation des arts italiens... ».

Pour Viollet-le-Duc, « restaurer un monument, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à aucun moment donné ». Son ambition, c'est de montrer le château dans son état d'origine. Lorsque la conservation est impossible, il copie la matière et la forme pour les rendre à l'édifice, mais lorsque toutes traces anciennes ont disparu, il s'appuie sur des principes de cohérence et de style : oui, il réinvente. Reconnu maître dans les dessins

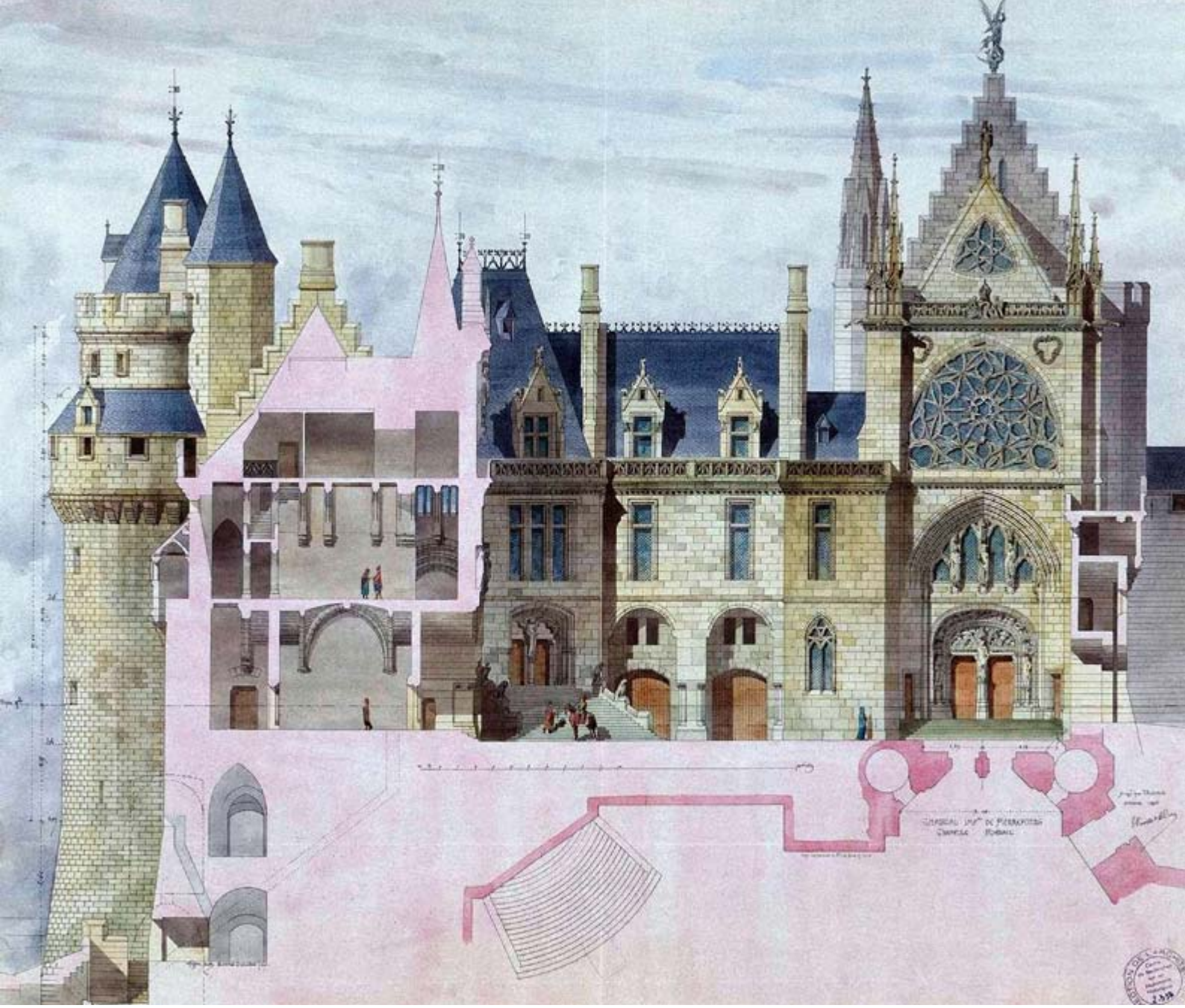
Des artistes renommés peignirent les ruines du château de Pierrefonds. Entre autres, Camille Corot (1796-1875) et Paul Huet (1803-1869), qui réalisa plusieurs tableaux, dont l'un, représentant Pierrefonds dans la tempête, est une interprétation romantique, sombre et tourmentée du site. Originaire de Villers-Cotterêts, Alexandre Dumas, enfant, venait dans le village en voisin. En 1845, dans *Vingt ans après*, il décrit le château en ces termes : « Les tours, quoique solides et paraissant bâties d'hier, étaient ouvertes et comme éventrées. On eût dit que quelque géant les avait fendues à coups de hache ». En 1867, lors d'un voyage en France, le roi Louis II de Bavière visita le château de Pierrefonds et décida de faire construire un édifice mélangeant le style néo-médiéval et romantique de Pierrefonds avec l'architecture développée au château de Wartburg, en Thuringe. Selon plusieurs historiens de l'art allemands, Pierrefonds serait donc à l'origine du plus célèbre château allemand : Neuschwandstein, en Bavière. Pierrefonds a influencé d'autres châteaux, notamment le château de Gaasbeek, en Belgique, celui de Haar, aux Pays-Bas, ou le donjon de Visegrad en Hongrie.

En haut : *Les Ruines du château de Pierrefonds* par Jean-Baptiste Camille Corot, 1840-1845, retravaillé vers 1866-1867, huile sur toile. Cincinnati Art Museum



Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) suivit des études secondaires et des stages dans divers ateliers d'architectes, mais refusa de s'inscrire à l'École royale des Beaux-Arts, préférant voyager.
À 18 ans, il découvre les régions françaises avec leurs monuments anciens qu'il dessine sans relâche. Inspecteur général des édifices diocésains, architecte des Monuments historiques, il mène une infatigable activité de maître d'œuvre à Vézelay, à Notre-Dame de Paris, à la basilique Saint-Denis, à Reims, Sens, Clermont-Ferrand, à la Cité de Carcassonne, à Avignon, Narbonne et Toulouse, au château de la Roquetaillade, au château de Coucy...

Ci-dessus : Eugène Viollet-le-Duc par Nadar.



d'ornements historiques, il va créer un décor particulier pour chacune des salles grâce à sa parfaite connaissance du style médiéval. Parmi les surprises qui attendent les nombreux visiteurs aujourd'hui : la variété et la richesse des décors peints avec leurs lignes végétales qui annoncent l'Art nouveau dont, aux yeux des plus éminents spécialistes, il est l'un des précurseurs.

Dans son travail de restauration du château de Pierrefonds, tout se veut certes d'époque, mais l'architecte, soucieux de laisser une oeuvre pérenne, utilise les procédés constructifs du XIXe siècle, généralisant l'usage du fer (charpentes, planchers, portail, pont-levis...), sollicitant les entreprises Béchet et Monduit, qui réalisèrent, entre autres, la statue de l'archange pour la flèche de l'abbatiale du Mont-Saint-Michel, la statue de la Liberté ou encore celle du Lion de Belfort. Enfin, il se sert de la photographie. En pleine restauration de Pierrefonds, en 1866, Viollet-le-Duc commande, en effet, une série de clichés panoramiques de la structure, réalisés à l'aide d'un appareil mis au point par Auguste Chevallier, « la planchette photographique ».

Si, en 1866, la grande salle du château devient galerie de musée avec l'installation de la collection d'armures et d'armes de poing de l'empereur (déménagée en 1870, mais le mobilier muséographique y est conservé), son escalier à double révolution évoquant ceux de la Renaissance (Chambord, Blois...) permet d'accéder à l'étage et aux appartements des invités. La salle des Preuses (52 mètres de long sur 9,5 de large et 12 de haut), sur deux niveaux, constitue la plus belle pièce d'apparat avec sa voûte en forme de vaisseau inversé portée par une structure métallique, ses vingt-deux fenêtres, et son étonnant décor polychrome. À l'opposé de cette salle qui, avec ses 600 mètres carrés, constitue la grande galerie du musée, l'entrée principale, surmontée par la tribune des musiciens, est ornée des statues de Charlemagne et ses paladins. Cette reconstruction ouverte au public dès 1867 livre une véritable leçon d'architecture de l'âge gothique en France.

Le programme de restauration, voire de réinvention du château de Louis d'Orléans, se poursuivra après la mort de Viollet-le-Duc, jusqu'en 1884, redevenant féodal en marge de trois républiques. ■

www.pierrefonds.monuments-nationaux.fr

Étude d'Eugène Viollet-le-Duc (1814-1879) du château de Pierrefonds.

Médiathèque de l'architecture et du patrimoine (Paris)
© Photo RMN-Grand Palais - G. Blot

La rénovation de la mythique Samaritaine est un projet majeur pour le rayonnement de Paris parce qu'il conjugue des ambitions à la fois architecturales, urbaines et économiques. Il s'agit tout à la fois de rénover et mettre en valeur un patrimoine architectural exceptionnel, d'accueillir de nouveaux usages pour pérenniser le site, et de renouveler l'image de la Samaritaine par un geste architectural contemporain et innovant qui marque sa renaissance et « ré-enchante » une rue de Rivoli en panne d'attractivité.
Lauréats en 2010 à l'issue d'une consultation internationale d'architectes, nous avons abordé avec fierté mais aussi humilité ce grand chantier, pleinement conscients que nous n'intervenions pas sur un territoire anonyme, mais dans le Paris historique, sur un « monument » cher au cœur des Parisiens et inscrit dans un environnement patrimonial majeur.

Un projet complexe et exigeant

Le programme est complexe et le contexte exigeant. Nous avons mission de continuer l'histoire architecturale de la Samaritaine, en assumant et en prolongeant l'œuvre de nos talentueux prédécesseurs, Frantz Jourdain et Henri Sauvage, tout en interrogeant la capacité des bâtiments à accueillir de nouveaux usages (un hôtel de prestige, des logements, des bureaux et une crèche) en plus du Grand Magasin qui occupera près de 40% du site.
La tâche n'est pas facile. Remettant sans cesse l'ouvrage sur le métier, un travail itératif avec la maîtrise d'ouvrage, les Architectes des Bâtiments de France et la Direction des Affaires Culturelles, a nourri nos questionnements : comment aménager un quartier de vie dans un ensemble immobilier unitaire dont l'essentiel (80% des surfaces) est protégé au titre des Monuments historiques ? Comment transformer un site introverti en lieu de vie ouvert sur la ville ? Comment faire émerger une identité commune malgré la diversité des fonctions et l'hétérogénéité architecturale du site ? Autant de questions multiples auxquelles nous sommes attachés à apporter une réponse urbaine et architecturale excluant superflu et gratuité pour installer une véritable relation entre la ville et la Samaritaine, l'espace architectural et la diversité des publics qui devront se l'approprier : habitants et employés du quartier et de la Samaritaine, clients et visiteurs, Parisiens et touristes.

Une identité architecturale entre mémoire et création

C'est dans une dialectique entre création et conservation, mariage de l'ancien et du neuf, que se construit l'identité architecturale de la nouvelle Samaritaine. Celle-ci se lit tout particulièrement, rue de l'Arbre-Sec, dans la greffe fine de nouveaux logements sur des immeubles d'habitation du XVIIe siècle réhabilités. Le principe de préservation des structures d'origine guide de la même façon le remodelage de la partie « Jourdain plateaux », avec notamment la conservation d'une partie des planchers et de l'ensemble des façades. Il en va de même pour la restructuration du bâtiment « Sauvage » ou encore pour la rénovation intérieure du « hall Jourdain » avec la restitution de la verrière d'origine (1905) et la rénovation de l'escalier monumental. Les façades historiques sont toutes conservées, rénovées, mais doublées d'une façade intérieure créant des jardins d'hiver pour améliorer le confort thermique et acoustique de l'hôtel et des logements.

Composer avec l'environnement de la rue de Rivoli

À la demande de la Samaritaine, nous avons d'abord envisagé de conserver l'intégralité de l'îlot Rivoli existant avec ses façades. Il est alors apparu qu'en raison de la configuration des lieux héritée de remaniements successifs (notamment des différences de niveaux irrattrapables), ce façadisme était un non-sens. L'idée, partagée sans réserve par les ABF, s'est alors imposée d'une re-création contemporaine procédant d'un travail de composition avec l'environnement du bâtiment et son histoire.
Composition d'abord avec la réalité de la rue de Rivoli aujourd'hui, un axe urbain particulièrement dur qui fait frontière plutôt que lien, caractérisé dans cette séquence populaire par une architecture composite rythmée par des bâtiments imposants. Nous avons pris le parti non seulement d'apporter de la douceur à l'ambiance de la rue mais aussi d'ouvrir l'îlot sur la ville, en dé-densifiant le site existant (-14 000 m^2). Deux cours contemporaines sont ainsi créées au cœur de l'îlot Rivoli et du bâtiment « Jourdain plateaux », invitant le visiteur à progresser depuis la rue de Rivoli vers la Seine dans une grande variété d'ambiances, aimanté par les « surprises » architecturales qui rythment son itinéraire jusqu'à la découverte, en apothéose, de l'historique « hall Jourdain sous verrière ». D'un espace à l'autre, l'effacement recherché des structures, les jeux de perspectives ménagent des continuités visuelles et assurent une transition douce entre la ville et le cœur d'îlot.

LA RÉNOVATION DE LA SAMARITAINE, UNE ARCHITECTURE SENSIBLE EN RÉSONANCE AVEC LA VILLE

Par **Kazuyo Sejima** et **Ryue Nishizawa**, architectes associés de l'agence SANAA

Composition ensuite avec l'échelle monumentale et le style Art Déco et Art Nouveau des autres Grands Magasins de la Samaritaine voisins. Nous avons repris le vocabulaire architectural de Frantz Jourdain et d'Henri Sauvage avec le souci d'inscrire la nouvelle Samaritaine dans la continuité de cette séquence urbaine. Nous avons notamment choisi de réutiliser leurs matériaux, le verre et l'acier, mais en faisant appel aux technologies d'aujourd'hui pour gagner en finesse et en légèreté. Avec sa double peau de verre finement ciselée, la façade rue de Rivoli réfléchit subtilement dans ses plis la finesse de l'ornementation parisienne alentour, change avec les variations de lumière suivant les saisons, laisse deviner le spectacle qui se joue à l'intérieur. Cette impression d'une façade sans cesse en mouvement est accentuée par le dessin des courbes qui enveloppe l'îlot Rivoli et adoucit l'échelle monumentale du bâtiment.

Fluidité, lumière, douceur, effets d'atmosphère... l'architecture de la nouvelle Samaritaine est délibérément une architecture sensible dans un environnement qui, de notre point de vue, la réclamait. Une « architecture de renouvellement », liant les héritages et le mouvement perpétuel de changement qui caractérise la ville et lui donne un avenir. ■

www.sanaa.co.jp

L'ensemble du projet vu de la rue de la Monnaie.
Kazuyo Sejima, Ryue Nishizawa, agence SANAA, architectes.

“LA FONDATION D'ENTREPRISE GALERIES LAFAYETTE, UNE RELECTURE IMPERTINENTE DE LA MODERNITÉ”

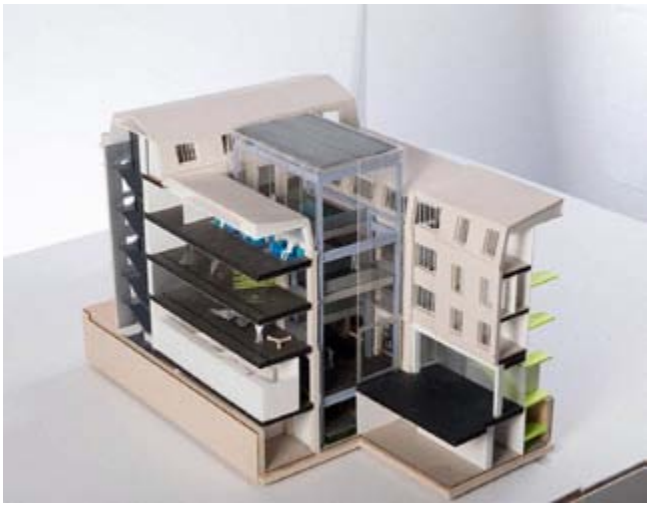
Par **Bernard Perrine**, correspondant de l’Académie des Beaux-Arts

Créée en octobre 2013, la Fondation d'entreprise Galeries Lafayette ouvrira ses portes en 2017 au cœur du quatrième arrondissement parisien, au 9 rue du Plâtre, dans le Marais historique protégé par un plan de sauvegarde (PsvM).

Cette fondation d'intérêt général, dédiée à la production de l'art, du design et de la mode, entièrement indépendante des structures commerciale, financière et marchande gérées par la Foncière Galeries Lafayette, s'inscrit toutefois dans les valeurs qui ont présidé à la création du groupe. «Depuis 120 ans, les Galeries Lafayette poursuivent leur développement dans un contexte familial, en cultivant des valeurs qui font partie du capital génétique familial» précise Guillaume Houzé, petit-fils de Ginette Moulin et président de cette fondation. Ce sont ces mêmes valeurs qui ont présidé à la naissance de l'établissement et constituent ses plus solides fondements : «la rencontre unique de la création et du commerce pour tous, vivre le temps présent et en apprécier toutes les potentialités, en acceptant la radicalité de la nouveauté».

Ce sont ces mêmes grands principes qui ont présidé à définir les buts de cette nouvelle fondation d'entreprise. Non pas une énième fondation pour constituer ou montrer une collection ou faire des expositions, mais un lieu de partage qui devra conserver cette faculté d’étonner, de stupéfier, de déranger qu'il possédait déjà en 1946 lorsque le magasin accueillait les exposants du salon de Mai parmi lesquels on pouvait déjà retrouver des artistes tels que Pierre Tal-Coat, Nicolas de Staël, Alberto Giacometti, Serge Poliakoff ou... Jean Cortot, actuel membre de l'Académie des Beaux-Arts.

Dès que le principe d'une fondation d'entreprise s'est imposé en 2011, il fut également clair que son implantation se ferait dans l'ancien entrepôt du BHV. Un bâtiment industriel construit en 1891 par l'architecte Samuel Manjot de Dammartin, pour le BHV de Xavier Ruel. Après l'abandon de sa fonction première, il servit successivement de dispensaire, d'institution pour jeunes filles et en dernier lieu d'école préparatoire à l'enseignement.



En haut et à droite, le projet de la Fondation d'entreprise Galeries Lafayette, au cœur du quartier du Marais, dans le 4e arrondissement. Agence OMA, Rem Koolhaas, architecte.

Photos Bernard Perrine

Ces différentes attributions n'ont pas foncièrement modifié sa structure initiale en U traversant entre la rue du Plâtre et la rue Sainte-Croix de la Bretonnerie, avec ses cinq étages, sa façade raffinée et ses deux ailes classées.

Il était également clair dans l'esprit du président et de François Quintin, son directeur délégué, que cette fondation d'entreprise devait être orientée vers la production, l'interdisciplinarité et la pluridisciplinarité. Pour en définir les axes et les buts, il a constitué une équipe entourée de prestigieux conseillers parmi lesquels on trouve Laurent le Bon, directeur du Musée Picasso, Chris Dercon, directeur de la Tate Modern, Rem Koolhaas, fondateur de l'agence d'architecture OMA et Li Edelkoort.

Après d'intenses réflexions, il est apparu que la fondation d'entreprise sera avant tout un laboratoire de création qui en fera le premier centre pluridisciplinaire de cette nature en France. Un site d’expérimentation et de recherche fondamentale qui offrira aux artistes, créateurs, designers et performeurs des conditions et des outils uniques pour développer des prototypes, mettre en œuvre des projets et emprunter des directions inédites dans leur travail pour y croiser leurs pratiques.

« Avec la Fondation d'entreprise Galeries Lafayette, nous avons souhaité nous doter d’un outil pour aller plus avant dans notre époque, participer, dans les arts appliqués et plastiques, aux grands débats de société ». L'esprit d'un lieu de partage, « un espace de discussion et de confrontation si nécessaire, car de nombreux créateurs sont porteurs d'une pensée politique ☛

☛ et critique forte. La fondation doit aussi être une aide pour poser les questions fondamentales, un projet puissant pour donner un point de vue sur la création en train de se faire... »
À partir de ce corpus, la réflexion commune a été de savoir comment montrer et créer du contemporain dans de l'ancien classé, dans une construction XIXe à laquelle on ne peut pas toucher.
D'un côté on avait un décideur jeune, ambitieux et ouvert qui a choisi l'agence d'architecture OMA dirigée par Rem Koolhaas pour sa capacité à penser l'architecture en fonction du projet émis par la fondation d'entreprise et de ses réalisations antérieures, notamment de sa longue expertise dans le domaine des machines. « Créer c'est transformer » dira Rem Koolhaas, c'est aussi avoir « une relecture impertinente de la modernité » dans un espace de liberté réduit à la seule utilisation de la cour du bâtiment. Qu'importe, « la réduction de l'échelle augmente d'autant l'ambition. »
Dans l'ancienne cour, l'agence conçoit une tour de verre pour l'art avec ses dix-huit mètres de hauteur mais qui ne dépassera pas le haut des toitures. Un dispositif qui réunit les deux ailes, équipé d'un plancher amovible avec un moteur embarqué. Une solution déjà proposée pour la maison de Bordeaux dans laquelle une plateforme hydraulique se déplace entre les étages. Ou au Wyly Theater de Dallas, dans lequel des tribunes mobiles permettent de mettre en place les multiples configurations de l'espace scénique. Ici la mise en place de ces quatre planchers, en correspondance avec ceux du bâti et réunissant les deux ailes, offrira quarante-neuf combinaisons qui permettront de moduler, en incluant les espaces existants, environ 1000 m² d'espaces dédiés aux expositions dans les 2500 m² de surface dont dispose la fondation. Ces modules qui peuvent se déplacer verticalement sur la structure métallique peuvent aussi se scinder en deux parties inégales en créant quatre plateformes mobiles qui pourront ainsi être adaptées à tous les moyens d'expression et à tous les supports, arts plastiques, sculptures, petits et grands formats, installations, performances... Ils représenteront les espaces visibles par les visiteurs. Les autres espaces, les centres névralgiques, invisibles, seront réservés aux créateurs et à la production avec 450 m² à l'étage 1 et d'autres surfaces polyvalentes ou spécialisées aux étages 2 et 3, dont un atelier dédié au travail du bois et du métal.
Après avoir élaboré neuf projets et être passé devant une trentaine de commissions, le dixième projet soumis par la Fondation d'entreprise Galeries Lafayette a obtenu le permis de construire, délivré en juin 2014, sans aucun recours. ■

www.oma.eu

L'AUDITORIUM DU PALAIS DE L'INSTITUT DE FRANCE

Par **Marc Barani**, architecte

Le futur auditorium de 350 places, avec ses annexes (foyer, salles de réunions, bureaux et espaces logistiques), offrira un espace d'accueil répondant aux exigences de rencontres de dimension internationale. Marc Barani, architecte.

© Artefactory

« L'architecture est la science des correspondances subtiles ».
Cette définition, héritée de la tradition hindoue, pourrait servir de fil conducteur pour saisir l'exceptionnelle qualité du Palais de l'Institut et conduire son évolution.
L'épaisseur historique du site induit un point d'appui pour concevoir le projet : voir le lieu comme un palimpseste.
C'est particulièrement vrai pour la parcelle de l'An IV, où subsistent, avec la valeur d'éléments structurants, le tracé de l'enceinte de Philippe Auguste, l'emprise du « jardin du directeur » et les « nouveaux ateliers ».
Ces éléments entremêlés, une fois mis en relation avec la cour 3 et les édifices qui la cernent, dressent les grands axes du projet.
La parcelle est dégagée de toute emprise au sol au droit de la cour, pour retrouver la pleine largeur du jardin qui s'y trouvait.
La cour peut alors se dilater jusqu'au mur de l'enceinte de Philippe Auguste, redonner sens à la véritable colonne vertébrale du site, pour proposer un vide, une amplification du sol. La halle conservée devient alors un filtre, qui sans limiter la nouvelle ampleur visuelle de la cour, restitue sa limite séculaire.
Les salles de réunion sont adossées au pignon de l'Hôtel de la Monnaie et suspendues au-dessus du foyer. L'auditorium se place en fond de parcelle.
Les trois entités : hall, bureaux et auditorium, restent distinctes, à la fois séparées et liées par des failles de lumière qui dessinent leur pourtour.
L'ambiance lumineuse douce et agréable accentue encore l'effet de légèreté des volumes au-dessus du sol, ici en forme de socle massif.
Ces grandes lignes de la conception, pour dire que le projet propose, *in fine*, comme principe fondateur, de s'immiscer dans le faisceau complexe des interrelations qui lient les éléments constituant le Palais ; elles font ainsi entrer en résonance le nouvel aménagement avec la tradition de l'Institut et son avenir. ■

COMMENT PARLER D'ARCHITECTURE ?

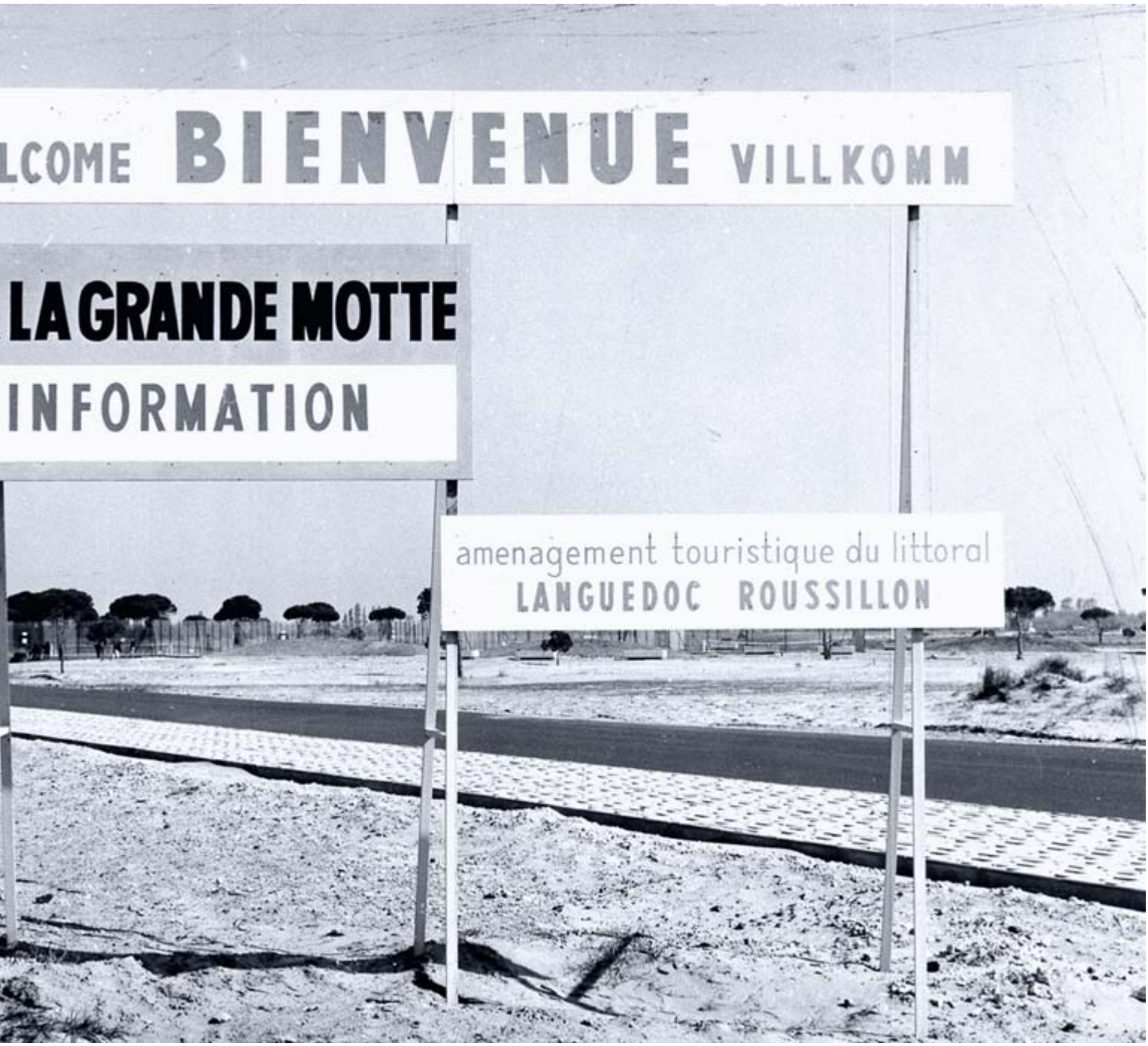
Par **François Chaslin**, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Comment parler d'architecture me demandez-vous ? Qu'en sais-je ? Fais-je de la prose ou des vers? C'est selon et sans trop le savoir. « Il faut bien que ce soit l'un, ou l'autre par la raison, Monsieur, qu'il n'y a pour s'exprimer que la prose, ou les vers. Il n'y a que la prose ou les vers ? Et comme l'on parle qu'est-ce que c'est donc que cela? De la prose. » Bon.

Il me vient un souvenir. C'était à Shanghai il y a quelques années, sur la terrasse d'un immeuble du Bund où avait été établie une boîte de nuit. Les péniches de charbon glissaient en meuglant, en contrebas, dans la brume du Huangpu. Je ne dansais pas mais il y avait dans notre groupe un architecte connu pour la charge érotique qui se dégage de son être. Il s'est approché de la piste avec une fort belle femme, longue, réservée, pudique, Chinoise au demeurant. J'ai observé comment, en peu de minutes, avec un extraordinaire talent de conviction physique, il l'a publiquement amenée à rémission ; à peine effleurée. Comment, de raide, de crispée qu'elle était, elle en vint à baisser pavillon. J'en suis bien incapable mais j'en ai tiré une leçon. Le public est à l'égard de l'architecture comme cette femme : réservé, pudique mais empli d'un désir refoulé. Il suffit d'y aller mollo, les yeux dans les yeux, en quêtant son assentiment à chaque pas de la danse. Et tout s'éclaire. Les architectes parlent avec leur faconde, leurs grandes écharpes de laine rouge qu'ils portent volontiers dénouées et pendantes, avec leurs gestes enveloppants, avec souvent de la générosité et parfois un peu de rouerie. Ainsi Candilis à de Gaulle visitant les travaux du Languedoc-Roussillon en 1967, et qui lui avait demandé d'expliquer son projet : « Mon général, oune pétite enfant, le matin, il ouvre ouné fénêtre. C'est lou printemps. Dans lé yardin, il y a oune arrrbre. Et dans l'arrrbre il y a, qui chante, oune ouazeau. Et ça, c'est l'ourbanisme. – C'est très clair, dit le général en lui tapant dans le dos, allons voir ça. Et, hilare, il partit d'un pas martial à travers les chantiers inachevés. » C'est Philippe Lamour qui raconte. Les architectes parlent avec leur désir quasiment enfantin de séduire. « Tel se demande l'architecte si, lorsqu'il porte, pas plus grosse qu'un jouet, sa maquette, on le prend pour un gosse. » C'est une interrogation de Raymond Roussel. Elle date de 1928 (*Nouvelles impressions d'Afrique*) ; elle est éternelle.

Les architectes parlent avec leurs codes verbaux, leur jargon, leurs éléments de doctrine, leurs échafaudages de notions qui font un certain effet au gueuloir des confrères, entre soi, mais qui parfois passent moins bien dans le public.

À quoi de son côté sert le critique ? Veut-il informer ? Très bien mais qu'il se fasse alors journaliste, médiateur et pédagogue. Veut-il transmettre des modèles ou une connaissance ? Qu'il passe les concours et devienne professeur. Souhaite-t-il aider simplement à la circulation des idées ? Qu'il se fasse modérateur de colloques ou curateur d'expositions. Veut-il convaincre ? Très bien, c'est ce qu'ont fait les plus célèbres d'entre eux tout au long du vingtième siècle. C'est qu'ils se sentaient engagés dans l'un de ces combats périodiques que portent et renouvellent les générations depuis la querelle des Anciens et des Modernes. Depuis que, s'opposant aux frères Perrault, François Blondel, partisan de la symétrie et des proportions, ayant examiné « les raisons que l'on apporte contre la nécessité des proportions en architecture qui ne sont, comme on dit, approuvées que par accoutumance », entreprit de les réfuter. Sentiment gothique contre règles classiques, hygiénistes, nudistes fonctionnalistes,



régionalistes, réalistes socialistes, corbusistes et néocorbusistes, historicistes, postmodernistes, participationnistes, minimalistes, écologistes : tous en piste. Tous un petit tour de piste. Ce ne sont pas les architectes qui décident, c'est l'époque qui les somme de répondre aux questions qu'elle leur pose.

Sinon, s'il n'est pas engagé, le critique n'a ni à vaincre ni à convaincre. Ni à élaborer des doctrines professionnelles. Il peut lui revenir alors d'expliquer, d'inscrire telle construction dans son époque, d'exposer, de célébrer ou de démontrer au contraire la vacuité des arguments d'un concepteur, éventuellement la faiblesse de ses agencements esthétiques. D'en étudier la genèse, les logiques internes, l'économie, les difficultés. Ou bien d'en analyser la pertinence, formelle, constructive, urbaine, sociale, ergonomique. S'il s'agit d'une œuvre déjà ancienne, il peut tenter d'en retracer les effets, de raconter ce qu'en fut la perception en divers moments, ce qu'on appelle maintenant la réception. De faire qu'elle signifie et qu'on se souvienne de ce qu'elle a signifié pour d'autres.

Mais le critique, en théorie, se doit surtout de critiquer. Le mot suppose l'idée d'un commentaire, une ambition de juger, en même temps qu'une capacité à s'y risquer. La critique est alors évaluation, situation de l'œuvre dans le moment historique et parmi les débats qui lui sont contemporains, confrontation du discours et de l'édifice réellement construit. Elle peut même être critique au sens le plus ordinaire et le plus mordant du terme, et il peut s'agir alors de « porter la plume dans la plaie » comme a pu le revendiquer pour son propre compte un certain journalisme.

La photographie n'a pas vraiment détrôné le dessin ou la gravure, qui ont un grain différent. De même, le clic-clac contemporain et le *selfie* n'ont pas détrôné la photographie, en tout cas celle qui possède un regard. De même que l'œil écoute, de même les mots ont-ils un regard. Ils cadrent. Ils disent le vrai ou assènent le faux, il faut se méfier de leurs sortilèges. Ils montrent parfois l'indicible ou l'approchent, ils témoignent en tout cas d'un choix. ■

En haut : panneau d'entrée de La Grande Motte (Jean Balladur, architecte), ensemble intégré dans la mission Racine ou « Mission Interministérielle d'Aménagement Touristique du Littoral du Languedoc-Roussillon » créée en 1963 par le Général de Gaulle pour donner à la côte méditerranéenne française un pôle touristique de grande envergure. Photo Bob ter Schiphorst

Les prêts d'œuvres du Musée Marmottan Monet

Avec ses richesses patrimoniales, le Musée Marmottan Monet compte parmi les Fondations de l'Académie des Beaux-Arts les plus actives pour le prêt d'œuvres d'art. Son directeur, l'académicien Patrick de Carolis, contribue ainsi à la diffusion des chefs-d'œuvre de l'art français.

En 2014, 54 musées français et étrangers l'ont sollicité pour obtenir un prêt. Le musée a instruit 249 demandes. Sur proposition du directeur, la commission administrative de l'Académie des Beaux-Arts a autorisé le départ de 155 œuvres pour participer à plus d'une trentaine d'expositions.
C'est ainsi que, dans le prolongement du 80e anniversaire du Musée Marmottan, célébré en 2014 par une exposition autour du célèbre tableau de Claude Monet, *Impression, soleil levant,* cette peinture emblématique de l'Impressionnisme sera présentée en septembre 2015 pendant un mois au Metropolitan Art Museum de Tokyo, dans le parc Ueno, dans le cadre d'une exposition organisée autour du legs de Michel Monet. Le prêt s'inscrit dans le cadre d'un partenariat avec le Groupe Nippon TV, partenaire de l'Académie des Beaux-Arts depuis les années 1970, et dont deux des présidents ont été membres associés étrangers : Yosoji Kobayashi et Seiichiro Ujiié. Cette exposition symbolique s'inscrit dans la série des échanges franco-japonais remontant à l'Exposition universelle de 1867, où le Japon exerça une influence sur les artistes d'avant-garde français d'alors. Juste retour avec la présentation d'*Impression, soleil levant* qui partira ensuite à Fukuoka, au Musée des Beaux-Arts.
« Temple de l'Impressionnisme », le Musée Marmottan participe activement aux expositions nationales et internationales consacrées à ce mouvement, comme « Naissance de l'Impressionnisme » aux musées de Francfort où l'on admire *Les Tuileries* de Monet et *L'Ile de Wight* de Berthe Morisot. À la National Gallery de Londres et au Philadelphia Museum de Philadelphie, *Train dans la neige* de Monet figure parmi les œuvres évoquant la figure du célèbre marchand Paul Durand-Ruel... ■

Lydia Harambourg, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Claude Monet, *Impression, soleil levant*, 1872, huile sur toile, 48 x 73 cm.

Félix Vallotton *Le Chapeau violet*, 1907,
huile sur toile, 81 x 65,5 cm.

© Collection particulière, Villa Flora, Winterthur
Photo Reto Pedrini, Zürich

Musée Marmottan Monet

“ VILLA FLORA, LES TEMPS ENCHANTÉS ”

La collection Arthur et Hedy Hahnloser-Bühler

Musée des collectionneurs par excellence, ou plus encore maison des collectionneurs, le Musée Marmottan Monet présente, du 10 septembre 2015 au 7 février 2016, la prestigieuse collection du couple suisse Arthur et Hedy Hahnloser. Les fleurons de cet ensemble seront présentés pour la première fois en France. 75 chefs-d'œuvre de Bonnard, Cézanne, Giacometti, Hodler, Maillol, Manet, Manguin, Marquet, Matisse, Redon, Renoir, Vallotton, Van Gogh et Vuillard témoignent de l'histoire de ce couple porté par leur passion pour la peinture, le dessin et la sculpture.

Une vie pour l'art, une vie avec les artistes. Tel fut le parcours du couple formé par Hedy Bühler et l'ophtalmologiste Arthur Hahnloser. Fidèle à la maxime d'Hedy « vivre selon notre temps », le couple suisse se tourne vers la création de son époque et réunit entre 1905 et 1936 les œuvres de nabis et de fauves. Sur le conseil de ces peintres, il acquiert d'importantes peintures par Édouard Manet, Pierre-Auguste Renoir, Paul Cézanne, Vincent Van Gogh ou Odilon Redon. Artistes et amateurs se lient vite d'amitié et se retrouvent régulièrement dans la résidence d'Arthur et Hedy à Winterthur, la Villa Flora. La maison du couple devient un lieu de rencontre, d'échanges et de création, un repère d'artistes. Les portraits des Hahnloser ou les œuvres peintes à la Flora, qui témoignent de ce bonheur de vivre, forment le cœur de la collection familiale. En trente ans, les murs de la maison sont envahis de peintures. Chaque pièce, jusqu'à la salle d'eau où les toiles s'accumulent, accueille son lot d'œuvres d'art. La Villa Flora devient ainsi l'écrin d'un ensemble de chefs-d'œuvre dignes d'un musée.
Le parcours de l'exposition du Musée Marmottan Monet offre une réunion de rares chefs-d'œuvre tels que *La blanche et la noire* (1913) et *Le chapeau violet* (1907) de Vallotton, *Effet de glace* (1909) et *L'Embarcadère de Cannes* (1934) de Bonnard, *Le semeur* (1888) de Van Gogh, *Amazone* (1883) de Manet, *Portrait de l'artiste* (1877-1878) de Cézanne, *Nice, cahier noir* (1918) de Matisse, *La partie de dames à Amfréville* (1906) de Vuillard et *Les anémones* (1912) de Redon. Organisé en sections monographiques, il retrace les rapports qui unirent les principaux artistes du tournant du XX e siècle à Arthur et Hedy Hahnloser. L'exposition raconte l'histoire unique d'un des couples les plus engagés et passionnés du début du siècle. ■

www.marmottan.fr

Parutions

***Un Corbusier* par François Chaslin (Éditions du Seuil).**
« Ce livre n'est pas une biographie, il en existe. Ce n'est pas un travail universitaire : ils pullulent et il n'y a pas d'architecte au monde dont la connaissance soit à ce point nuancée, indiscrète même. J'aurais pu faire un livre mieux architecturé, bien sûr, plus construit, plus clair, lumineux. Radieux et de grandeur conforme. Mais je n'ai pas souhaité, ou je n'ai pas pu. C'est un tas de choses, plutôt. Un tout-venant de pépites et de caillasses ramassées dans les méandres d'une vie où elles s'étaient déposées. Je n'ai pas voulu attenter à la légende, trop y toucher. Simplement rompre quelques enchantements. Ce n'est pas un réquisitoire. Ce n'est pas un procès mais un portrait. Un portrait qui tente de multiplier les angles de vue et d'ouvrir la perspective sur un objet trop célébré et devenu immuable, marmoréen en un sens ou peut-être bétonné : l'architecte Le Corbusier. Un portrait incomplet, avec des corrections, des remords et des sautes d'humeur, un portrait fragmenté, une peinture par petites touches, à facettes, à contrastes, incluant dans le motif des lettres anciennes, des papiers collés, des coupures de journaux, des moments poétiques, quelques mochetés. En arrière-plan, comme dans la peinture ancienne, se déploie un panorama avec un fleuve, le cours d'une histoire que l'on déclarera glorieuse par commodité mais qui révèle un paysage plus irrégulier, marécageux et tragique qu'on ne l'avoue : la France. C'est un portrait que j'ai voulu en tout point exact mais qui pourra choquer les architectes, les croyants du moins. »

Parution de l'ouvrage ***Gilbert Amy : le temps du souffle*** aux Éditions Symétrie (textes et essais sur sa musique réunis par Pierre Michel).

Décoration

Paul Andreu a été élévé à la distinction de Grand'Croix dans l'Ordre National du Mérite.

ÉLECTION

Au cours de sa séance plénière du mercredi 27 mai 2015, l'Académie des Beaux-Arts a élu Philippe Garel au fauteuil précédemment occupé par Georges Rohner (1913-2000), dans la section de Peinture.

Né en 1945 à Trébeurden en Bretagne, **Philippe Garel** étudie entre 1962 et 1968 à l'École des Beaux-Arts de Quimper, de Rennes et de Paris. Dans les années 1980, il réalise des sculptures monumentales, commandes publiques ou privées, tout en poursuivant la création de multiples objets nés de son imagination foisonnante. De 1980 à 2005, il enseigne à l'École régionale des Beaux-Arts de Rouen.
Peintre, dessinateur, sculpteur, mais également décorateur, Philippe Garel est un artiste complet. Il travaille la peinture à l'huile, à la manière des maîtres qu'il admire, mais également le fusain et le pastel qu'il prépare lui-même pour bénéficier d'une gamme de couleurs plus subtile. Il réalise de nombreuses séries de natures mortes, de portraits et de paysages, parmi lesquelles on peut citer les « Portraits d'Afrique » (1995-2000) nés de son imaginaire africain, les « Panoratomiques » (2006-2008), et plus récemment « Marées basses », les « Inondations », ainsi que de grands « Paysages de neige » (2010-2011).
Ses œuvres sont régulièrement exposées dans des galeries en France et en Europe. ■

Ci-dessous : le 19 août 1839, à l'invitation de François Arago, Louis-Jacques-Mandé Daguerre présente devant l'Académie des Sciences de l'Institut de France, son Daguerréotype. C'est ainsi qu'est officialisée l'invention de la photographie.

Colloque sur la Photographie

Si 2014 a vu la célébration des 175 ans du don au monde de l'invention de Louis-Jacques-Mandé Daguerre par François Arago, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences, 2015 célèbre le 250 e anniversaire de la naissance de Joseph Nicéphore Nièpce, l'inventeur de la photographie, et le 110 e anniversaire du cinématographe. Afin de célébrer dignement ces anniversaires, l'Académie des Sciences et l'Académie des Beaux-Arts organisent une séance commune sous forme de colloque, le mardi 15 décembre prochain.
Sont prévues, au programme de ce colloque, les interventions suivantes : « Histoire de la photographie » (questions autour de l'invention) par Bernard Perrine, Académie des Beaux-Arts ; « Le développement photographique et la chimie photographique » par Jacqueline Belloni, laboratoire de Physico-Chimie des rayonnements (CNRS-Université Paris-Sud) ; « La vision des couleurs » par José-Alain Sahel, Académie des Sciences ; « Comment l'algorithmique a changé la photographie ? » par Gérard Berry, Académie des Sciences ; « Les appareils photo du futur » par Frédéric Guichard, directeur de DxO Labs ; « Point d'un artiste photographe » par Alain Fleischer, photographe, écrivain, directeur du Fresnoy ; « Photographie et peinture au XIXe » par Dominique de Font-Réaulx, conservateur en chef au Musée du Louvre. ■

Palais de l'Institut, Grande salle des séances
Mardi 15 décembre, de 10h30 à 17h15

Les Grands Prix des Fondations de l'Institut de France

La cérémonie de remise des Grands Prix des Fondations de l'Institut de France est organisée chaque année depuis 2005. Elle a eu lieu le mercredi 3 juin dernier, en présence de notre confrère l'architecte Aymeric Zublena, qui, en 2015, assure la présidence de l'Académie des Beaux-Arts, mais également celle de l'Institut de France.

La qualité des lauréats et l'importance des montants distribués placent ces Prix parmi les plus importants à l'échelle internationale dans les domaines scientifique, culturel et humanitaire. Ce rendez-vous est également l'occasion de revenir sur l'ensemble des actions des Fondations de l'Institut de France, menées dans l'année écoulée. Les actions soutenues par les fondations se déploient dans différents domaines : la recherche scientifique et médicale, les actions humanitaires, l'art et la culture, l'éducation et l'enseignement, l'environnement et le développement durable, les enjeux de société. Ces fondations d'un type nouveau révèlent une transformation de l'engagement philanthropique fortement impliqué dans le devenir de la société. La liste des lauréats 2015 est disponible sur le site Internet dédié : http://grands-prix.institut-de-france.fr ■

« Le mécénat culturel et artistique occupe une place essentielle à l'Institut à qui fut confié le soin de « surveiller les trésors de l'imagination et du talent ». Permettez-moi de faire mienne la pensée d'Aurelie Nemours, grande artiste de l'art abstrait dont l'Institut abrite la fondation éponyme, qui concevait la beauté, le sens et la spiritualité – l'art en somme – comme un combat contre le désarroi de notre civilisation. »

Extrait du discours prononcé par Aymeric Zublena

En haut : sous la Coupole de l'Institut de France, l'architecte Aymeric Zublena présidait la cérémonie avec, à gauche, le Chancelier Gabriel de Broglie et, à droite, Hélène Carrère d'Encausse, Vice-présidente et Secrétaire perpétuel de l'Académie française.

Photo Didier Plowy

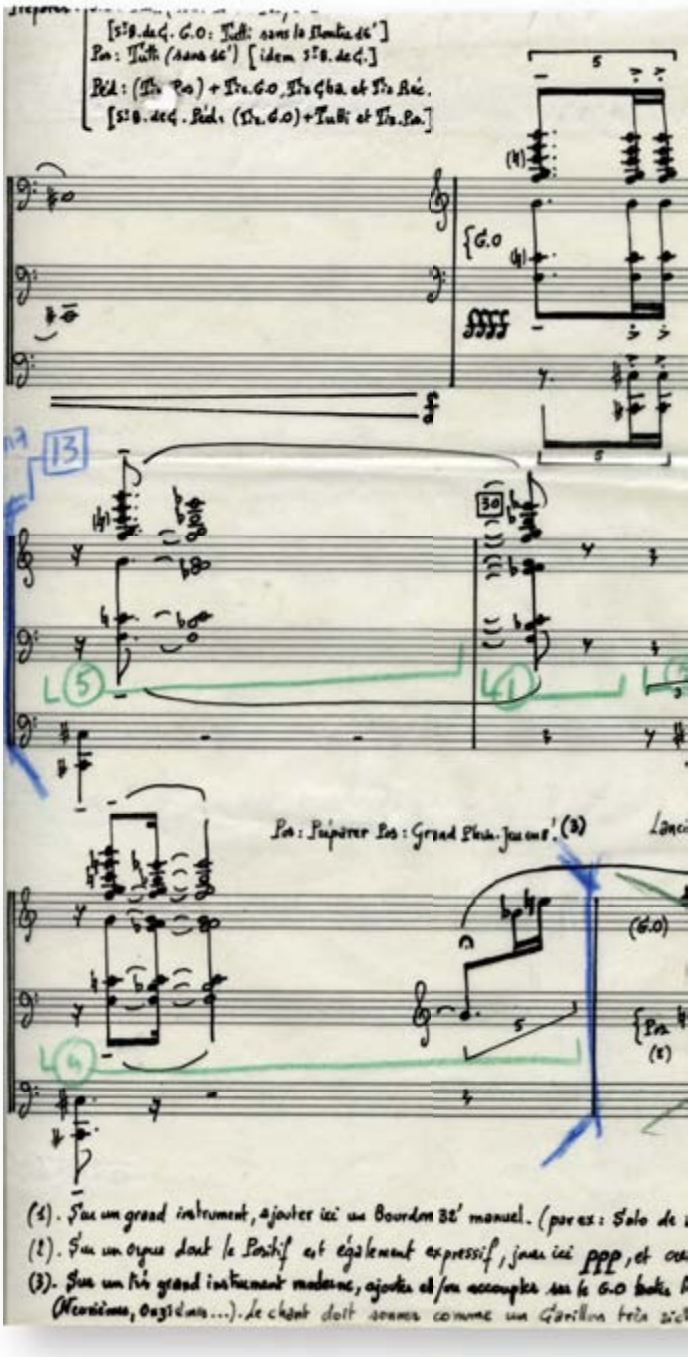
Ci-dessous : Mario Avati, *Instant du Saké*, manière noire imprimée en couleurs, 1981, 28,8 x 40,5 cm, numérotée 85/85.

La donation Mario Avati

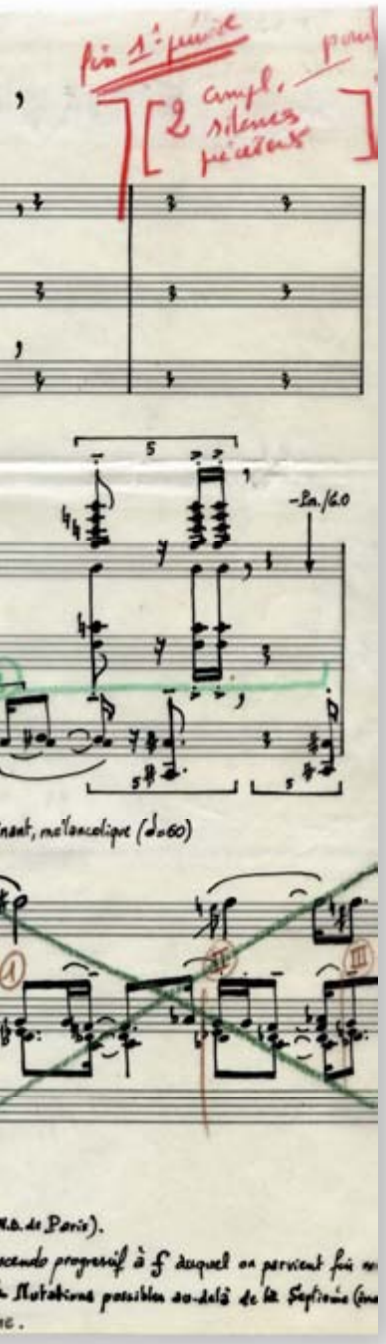
La récente donation de l'œuvre gravé de Mario Avati à l'Académie des Beaux-Arts a rejoint la bibliothèque de l'Institut. Elle s'inscrit à la suite de la création, en 2013, du Prix de gravure Mario Avati - Académie des Beaux-Arts, décerné pour la première fois en 2014.

La donation a été rendue possible grâce à Muriel Stern, sœur d'Helen Avati, la veuve de l'artiste aujourd'hui décédée. La donation a été acceptée par l'Académie des Beaux-Arts au cours de la réunion du 4 novembre 2014 de la Commission des Bibliothèques et Archives de l'Institut de France. Il faut saluer le rôle de Michel Euvrard, exécuteur testamentaire d'Helen et Mario Avati, ainsi que de Maître Estelle La Gravière, avocate d'Helen Avati.
Un premier dépôt à la Bibliothèque de l'Institut a eu lieu le jour de la remise du Prix de gravure Mario Avati à Christiane Baumgartner, le 12 mars 2015. Ce premier versement inventorie 618 estampes réalisées entre 1947 et 1999 (gravure à la manière noire à partir de 1956, puis en couleurs). Un second versement suivra, constitué de livres d'artiste, des suites gravées et des estampes des dernières années (2000-2009).
Il faut remarquer le travail de récolement des œuvres à la demande de Michel Euvrard, effectué par Anne-Marie Garcia, conservatrice des estampes et de la photographie de l'ENSBA.
Enfin, rappeler le rôle d'Erik Deszmazières, membre de la section de Gravure, dont le soutien au prix et à la donation doit être salué. ■

Lydia Harambourg,
correspondant de l'Académie des Beaux-Arts



Jean-Louis Florentz, esquisse de la partition *Les Laudes, op.5*, 1985.



LE LANGAGE MODAL DE JEAN-LOUIS FLORENTZ

Par **Michel Bourcier**, Titulaire des orgues de la cathédrale de Nantes,
Professeur au conservatoire de Nantes

Au début des années 70, à l'époque où Jean-Louis Florentz (1947-2004) ébauchait les prémices de son œuvre, la question du langage musical, envisagée conjointement des points de vue technique et esthétique, était au cœur d'un débat aussi animé que tendu.

C'est dans la pleine connaissance de cet enjeu que Jean-Louis Florentz choisit d'orienter son esthétique vers un langage de nature modale. Plus précisément, on peut mieux définir sa technique modale comme étant un travail sur l'émergence du pentatonisme dans la résonance naturelle.

C'est tout d'abord au contact de la nature que la capacité d'écoute du compositeur a pu se former avant les classiques études musicales à l'orgue et au piano. Dès son plus jeune âge, Jean-Louis Florentz s'affirme être un naturaliste averti. Il se passionne pour l'ornithologie, l'entomologie, la botanique, la géographie ; très vite, l'attitude scientifique sera la sienne conjointement à sa nature d'artiste. Puis, lors de ses voyages africains, la découverte des musiques ethniques et l'étude scientifique des chants animaliers des pays tropicaux (oiseaux, insectes) lui ont permis de développer une oreille intérieure aussi habile que subtile. Dès lors, ethnologue malgré lui, capable d'entendre le chant du monde, Jean-Louis Florentz ne pouvait y rester imperméable. Il s'imprègne des musiques entendues là-bas et les étudie sous tous leurs aspects, depuis leur rôle social et symbolique jusqu'à leur structure modale et leurs sens cachés. Il tente d'en capter des bribes dans le but d'édifier un langage dont l'objectif est de concilier les traditions culturelles lointaines avec l'héritage des maîtres occidentaux qui ont bercé son adolescence.

Plus globalement, on observe que la technique de composition de Jean-Louis Florentz tente d'unifier des phénomènes musicaux que rien, a priori, ne relie : la résonance naturelle, la multitude des musiques ethniques, le chant rituel en général, l'acoustique animale, les sons aéronautiques, et bien sûr ses propres premières influences musicales : Claude Debussy, Jehan Alain, Charles Tournemire, Maurice Duruflé, Olivier Messiaen. Le voyage, la rencontre, le contact entre les peuples, l'irénisme, la réconciliation, bref tout ce qui rapproche culturellement ou spirituellement est au cœur de sa philosophie personnelle. Cela entraînera inévitablement des conséquences dans son langage musical, qui s'ouvre autant aux musiques du monde qu'il entretient de rapports avec la création contemporaine occidentale.

C'est par un empirisme de longue haleine que Jean-Louis Florentz a pu édifier sa technique modale, la théorisation de celle-ci n'étant survenue qu'au début des années 90. L'élément primordial autour duquel Jean-Louis Florentz appuie sa technique est le pentaphone. Le compositeur observe que cette échelle musicale de cinq sons est le point commun faisant lien entre des pratiques musicales pouvant être très éloignées dans le temps et dans l'espace : n'est-elle pas répandue sur toute la surface du globe ? Alors qu'il met la dernière main à son concerto pour violoncelle *Le songe de Lluc Alcari* (1994), Jean-Louis Florentz ressent la nécessité de formaliser les arcanes de sa technique modale. Il rédige alors *L'Hospitalité des mémoires*, traité où il décrit sa technique modale depuis ses fondements (la résonance naturelle, l'accord de neuvième) jusque dans sa plus grande complexité (l'altération des degrés, la chromatisation du pentaphone), et y inclut, en guise de bouquet final, la manière dont il exploite les sons de réacteurs d'avions. Bien entendu, une fois cette « mise au point » effectuée, le compositeur se garde bien de s'en tenir strictement aux techniques décrites et poursuit librement le déploiement de son langage à travers ses grandes pièces d'orchestre (*Les jardins d'Amènta*, *L'anneau de Salomon*) et d'orgue (*La Croix du Sud*), montrant ainsi que la technique reste au service de l'imaginaire. ■

Grande salle des séances, le 6 mai 2015

Vue de l'escalier principal du Musée de la civilisation gallo-romaine de Lyon (1969-1975), Bernard Zehrfuss, architecte. Photo Christian Thioc

CALENDRIER DES ACADÉMICIENS

William Chattaway
Exposition « Le crâne embryonnaire » à la Galerie DIX291, Paris 11e, jusqu'au 11 juillet.

François-Bernard Mâche
Le festival Messiaen de la Meije (05), intitulé « Occident-Orient », organise un hommage au compositeur à l'occasion de ses 80 ans,
du 11 au 19 juillet :
un colloque intitulé « De Debussy à Mâche » est prévu le 16 juillet.
Tout au long de la semaine, au village de La Grave et dans les environs seront interprétées dix-neuf de ses œuvres : l'ensemble Accroche Note inaugurera le festival le 11 juillet avec *Aliunde* et *Kengir* ; des interprètes de l'ensemble Les temps modernes joueront *Figures*, le 12 juillet ; le même jour Marie Vermeulin, Vanessa Wagner, Wilhem Latchoumia et Cédric Tiberghien joueront *Styx* pour deux pianos huit mains ; *Danaé* sera chantée par le chœur Musicatreize, le 14 juillet ; au cours d'un concert monographique de sept œuvres électroacoustiques, le 15 juillet, seront entre autres présentées cinq créations : *La porte, Portrait, Curiose Geschichte, Le promeneur solitaire* et *Porte close* ; le quatuor Béla interprétera *Eridan,* le 16 juillet ; le claveciniste Mathieu Dupouy jouera le 17 juillet *Korwar, Solstice, Guntur madu* et deux créations : *Toccata* et *Thémis* ; enfin le 17 juillet, on entendra *Temes Nevinbür* pour deux pianos, deux percussions et sons enregistrés.

Laurent Petitgirard
Dirigera son concerto pour saxophone et orchestre *Etats d'âme*, avec Michel Supera en soliste, à Oldenburg en Allemagne, les 12 et 13 juillet.
Rosebud Suite, par l'Orchestre de Toulon, direction et piano L. Petitgirard, à Ramatuelle, le 27 juillet.
Solitaire, par l' Orchestre de Géorgie, au Festival de Batumi, sous la direction du compositeur, le 10 septembre.

Brigitte Terziev
Présente une exposition de sculptures au Musée d'Issoudun (36), jusqu'au 30 août.

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud d'Hauterives

Bureau 2015

Président : Aymeric Zublena
Vice-Président : Erik Desmazières

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

Section II - Sculpture

Jean Cardot • 1983
Gérard Lanvin • 1990
Claude Abeille • 1992
Antoine Poncet • 1993
Eugène Dodeigne • 1999
Brigitte Terziev • 2007
Pierre-Edouard • 2008
Jean Anguera • 2013

Section III - Architecture

Roger Taillibert • 1983
Paul Andreu • 1996
Yves Boiret • 2002
Claude Parent • 2005
Jacques Rougerie • 2008
Aymeric Zublena • 2008
Alain Charles Perrot • 2013
Dominique Perrault • 2015
Jean-Michel Wilmotte • 2015

Section IV - Gravure

Pierre-Yves Trémois • 1978
René Quillivic • 1994
Erik Desmazières • 2008

Section V - Composition Musicale

Jean Prodromidès • 1990
Laurent Petitgirard • 2000
François-Bernard Mâche • 2002
Edith Canat de Chizy • 2005
Charles Chaynes • 2005
Michaël Levinas • 2009
Gilbert Amy • 2013
Thierry Escaich • 2013

Section VI - Membres Libres

Michel David-Weill • 1982
Pierre Cardin • 1992
Henri Loyrette • 1997
François-Bernard Michel • 2000
Hugues R. Gall • 2002
Marc Ladreit de 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

Section VIII - Photographie

Yann Arthus-Bertrand • 2006

Associés étrangers

S.M.I. Farah Pahlavi • 1974
Ieoh Ming Pei • 1983
Philippe Roberts-Jones • 1986
Andrzej Wajda • 1994
Leonard Gianadda • 2001
Seiji Ozawa • 2001
William Chattaway • 2004
Woody Allen • 2004
SA Karim Aga Khan IV • 2007
SA Sheikha Mozah • 2007
Sir Norman Foster • 2007
Antonio López Garcia • 2012
Philippe de Montebello • 2012
Ousmane Sow • 2012