

Lettre de
l'ACADEMIE *des*
BEAUX-ARTS

INSTITUT  DE FRANCE

le M usée
en révolution

numéro 72 printemps 2013



Éditorial

Le Musée est une très ancienne institution. Dans l'Athènes antique, son appellation découlait du « Temple des Muses » : mouseion. Il l'a gardée.

De notre temps, en France, il a inscrit son bâtiment au cœur des villes, proposant une accumulation, serrée sur ses murs, de peintures, de gravures, de documents d'histoire, et, sur des tables ou dans des vitrines, sculptures, poteries, objets d'art..., voulue pour favoriser les connaissances.

La décision de créer le Grand Louvre, délivré enfin des bureaux de services extérieurs, l'ampleur du déploiement de ses collections dans l'ensemble de l'ancien Palais Royal, de ses salons, de ses appartements, de ses cours intérieures, le cheminement vers ses départements à partir d'un axe central ménagé sous une pyramide verre de l'architecte Pei, a profondément modifié l'esprit de son fonctionnement. Une forme de révolution s'est-elle mise en marche ?

Grâce aux espaces gagnés, elle a transformé les relations du visiteur et des œuvres. Elle invite à établir des contacts plus personnels, mieux éprouvés, plus approfondis avec l'ouvrage, associant intimement plaisir et intérêt. Elle implique un geste architectural fort, commandé par le contenu du musée. Depuis, trois projets ont été confiés à des architectes novateurs, qui confortent la recherche : le Musée des Arts premiers à Paris, avec sa façade de verdure, celui du Centre Pompidou à Metz, comme un énorme jouet qui provoque déjà l'attention du passant et le Louvre de Lens, emboîtement au sol de longs cubes de verre baignés de lumière, avec le choix des œuvres exposées, appelé à être renouvelé. S'y joint, dans le Nord - Pas de Calais, la belle métamorphose de « La Piscine », Musée d'art et d'industrie André Diligent, à Roubaix.

L'importance immédiate de leur fréquentation témoigne de ce que l'action décentralisatrice, quand elle touche la population, participe efficacement à la vie d'une région, autant à son économie qu'à la culture.

Notre dossier explore certaines de ces nouvelles pratiques muséales.

sommaire

page 2

Éditorial

page 3

Exposition :

« Marie Laurencin »
au Musée Marmottan Monet

pages 4 à 28

Dossier :

« Le musée en révolution »

page 29

Actualités :

Nomination

Parutions

Hommage :

Louis-René Berge

pages 30, 31

Communications :

« Près de Stravinsky »

Par Mario Bois

« Matisse et les

peintres du Nord »

Par Dominique Szymusiak

page 32

Calendrier

des académiciens



MUSÉE MARMOTTAN MONET

Marie Laurencin

Cette exposition est la première à être organisée dans un musée français pour rendre justice à un des pinceaux les plus séduisants de la première moitié du siècle. Sa redécouverte permettra, plus de cinquante ans après sa mort et pour célébrer le cent-trentième anniversaire de sa naissance, de redonner sa place, longtemps occupée sur la scène artistique parisienne, à celle dont Matisse disait : « Au moins, en voilà une qui n'est pas qu'une fauvette ».

Enfant naturelle, élevée non loin de Montmartre par une mère couturière exigeante et silencieuse, Marie est brièvement formée à l'Académie Humbert où Georges Braque est son condisciple. Henri-Pierre Roché l'encourage. Bientôt, elle fréquente le Bateau-Lavoir et Picasso la présente en 1907 à Wilhelm de Kostrowitzky, dit Guillaume Apollinaire. Immédiatement André Salmon, Le Douanier Rousseau, Max Jacob, Gertrude Stein l'adoptent avant le grand Jacques Doucet, Paul Poiret et sa sœur Nicole Groult. « Prise au piège entre les fauves et les cubistes », Laurencin, vingt-cinq ans en 1908, séduit d'abord par l'originalité de ses points de vue, son timbre et sa conversation. Mais, défendue par Apollinaire, elle s'impose rapidement au Salon et participe à la Maison cubiste, comme à l'Armory Show à New York. Cette période, qui reste la plus singulière, démontre un sens inné du portrait classique et une modernité soutenue par une palette en camaïeux de gris, bleus et ocres, cernés de noirs.

Après un douloureux exil de quatre ans en Espagne pendant la Grande Guerre, Marie Laurencin, divorcée d'un peintre allemand francophile, Otto Van Wätjen, s'affranchit durant « les années folles » et vit très librement au sein de l'École de Paris pendant la période Art Déco. Le marchand Paul Rosenberg lui signe un contrat et contribue par ses expositions à sa notoriété. Son tropisme naturel l'inclinant vers une grâce féminine non dénuée de saphisme lui inspire une peinture de chevet toute « laurencine », qui s'inscrit avec élégance et intensité dans l'art décoratif de son temps. Elle est alors la portraitiste très prisée d'une société choisie où règnent la Baronne Gourgaud, la Comtesse Etienne de Beaumont ou Lady Cunard, entourées d'amis masculins dont le brillant Jean Cocteau. Ses amitiés lui inspirent en particulier de nombreuses variations comme autant d'auto-

Tout au long du printemps, le Musée Marmottan Monet rend un vibrant hommage à Marie Laurencin (1883-1956), une des femmes-peintres parmi les plus célèbres du XX^e siècle.

portraits autour d'un éternel féminin : rondes de jeunes filles aux effigies intemporelles. Dans sa maturité, Marie Laurencin préfère la compagnie des écrivains à celle des peintres dont elle admire avec trop de modestie l'éclatante réussite. Jusqu'au soir de sa vie, elle continue à réinventer un monde de rêveries dont la fraîcheur élégiaque est la plus poétique des qualités.

Parmi les quelque quatre-vingt-dix œuvres rassemblées au Musée Marmottan Monet, une large majorité provient du musée que les mécènes japonais, M. Takano et son fils M. Yoshizawa, lui ont consacré depuis une trentaine d'années près de Tokyo. Nos amis nippons, en raison de leur sensibilité propre et de leur francophilie légendaire, ont été les premiers à avoir de Marie Laurencin, après sa disparition en 1956, une appréciation aussi fine. Ils ont su acquérir les œuvres les plus abouties du peintre, relevant l'évolution subtile de sa facture et de son chromatisme au fil de cinquante ans de peinture. Plusieurs musées et collectionneurs français ont permis de compléter ce panorama aussi séduisant qu'emblématique de cette œuvre qui participe pleinement du génie français au XX^e siècle. ♦

Musée Marmottan Monet
jusqu'au 30 juin 2013
www.marmottan.fr

En haut : Marie Laurencin, Trois jeunes femmes, vers 1953, huile sur toile, 91 x 131 cm, Musée Marie Laurencin, Nagano-Ken, Japon.
© Adagp, Paris 2012

le Musée en révolution

Développement mondial du marché de l'art, prolifération de nouveaux musées, architectures singulières, muséographies expérimentales et toujours ces longues files patientes d'amoureux de l'art, de curieux, de touristes qui veulent voir l'exposition dont on parle, découvrir le dernier événement artistique, parcourir le nouvel espace muséal. Les musées, la muséographie, la muséologie sont sujets d'études, de débats, de controverses car les fonctions du musée, son importance dans la vie de la cité ont profondément évolué. A son rôle primordial de conservation et de mise en valeur du patrimoine se sont ajoutées des missions nouvelles : dans quels espaces, quelles architectures présenter les œuvres ? Dans quelles conditions de confort et de sécurité accueillir un public toujours plus nombreux, comment médiatiser telle exposition, tel événement culturel, quelle part réserver aux produits dérivés et à leur diffusion ? Ce sont ces diverses questions qu'évoque ce numéro. Jacques Taddei avait voulu que l'Académie des Beaux Arts aborde et développe cette actualité, puissent ces articles et ces réflexions répondre à son attente.

Aymeric Zublena, membre de la section d'Architecture

Origines du musée

Par Lydia Harambourg, historienne critique d'art, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Étymologiquement, le mot « musée » vient du grec *mouseion*. Il était donné à un temple dédié aux muses, bâti sur la colline de l'Helicon à Athènes. Le premier « musée », écrin d'une collection d'œuvres d'art et lieu de recherche et d'étude est celui que construisit Ptolémée 1^{er} dans son palais d'Alexandrie, vers 280 avant J.C. Le musée est-il encore un « mal nécessaire » selon F.H. Taylor ou bien un « asile posthume » pour Thoré ? La question reste ouverte avec de multiples réponses depuis deux millénaires.

Le concept du musée apparaît à Rome avec la conquête de la Grèce par les légions. Pillages et butins de guerre obligent les Romains à créer des dépôts en plein air, à accrocher les tableaux aux murs des forums. En 1795 Alexandre Lenoir est nommé administrateur du Musée des Monuments français créé par décret de la Convention. Affecté dans le couvent des Petits-Augustins, le dépôt des biens aliénés du clergé et de la couronne de France (notamment les tombeaux de Saint-Denis) est ouvert au public. Ce musée de la sculpture française est très visité et restera dans ce lieu jusqu'en 1816 où il est intégré à l'École des Beaux-Arts. Un exemple de mutation réussie pour présenter des collections puisqu'en 1879 Viollet-le-Duc fonde un second musée des Monuments français. Aujourd'hui le palais du Trocadéro qui l'abritait est devenu le Musée de l'Architecture.

Le duc de Berry, un des premiers avec le duc d'Urbin, constitue un cabinet d'œuvres d'art et une bibliothèque qui le suivent lors de ses déplacements de château en résidence. Vitrine de la puissance princière et outil pédagogique, le concept du musée prend forme.

L'institutionnalisation de la collection remonte à la Renaissance avec la découverte de l'art antique qui déclenche l'idée de musée. Les familles princières italiennes envisagent la présentation de leurs collections avec la création de la Galerie. Elle préfigure le concept du musée des arts. Les galeries Doria à Gènes, Este à Modène, Gonzague à Mantoue, Farnèse et Borghèse à Rome font référence. En 1521 Paul Jove expose sa collection de 400 portraits dans un bâtiment construit spécialement à Borgo-Vico, près de Côme. En référence au *mouseion* de l'Antiquité, il baptise ce lieu *musée*. Les patriciens des pays septentrionaux s'en inspirent, pour leur cabinet : Függer à Augsbourg ou les Amerbach à Bâle. Le cabinet de curiosités connaît son apogée avec la galerie fondée par l'électeur de Saxe à Dresde en 1560. En 1471, le pape Sixte IV fonde un *antiquarium* ouvert au public au Capitole. Réorganisé par Benoît XIV, il devient en 1734 le musée du Capitole ouvert au public. Cet antiquarium est à rapprocher de celui d'Albert III à Munich considéré comme la doyenne des constructions muséographiques.

Les musées fleurissent dans toute l'Europe. Au début du XVI^e siècle, Jules II installe ses collections dans les salles et les jardins du Belvédère. A partir de 1760, Clément XIII, Clément XIV et Pie V réunissent leurs collections en un musée aménagé en 1782 sous le nom de Musée Pio-Clémentin. La Galerie des Offices à Florence est inaugurée en 1765. En Angleterre, l'ère des musées est inaugurée par lord Arundel qui, jusqu'en 1678, ouvre ses deux galeries où l'on pouvait voir des objets classés par genre. C'est à Oxford qu'on assiste à la naissance d'un musée d'esprit moderne, au but éducatif avec le cabinet de John Tradescant inauguré en 1683 par le futur Jacques II.



En réaction à cet esprit pédagogique fut ouvert en 1759 le British Museum. A Vienne le Palais du Belvédère est ouvert au public en 1783 sur ordre de Joseph II. En Espagne, le Musée du Prado construit dans un style néo-antique ouvre en 1819.

En France, après François 1^{er}, il faut arriver à Louis XIV pour trouver un nouveau roi-mécène. Dans l'esprit de son Premier ministre, Colbert, la collection royale devait servir aux artistes et aux étudiants. A cette fin, il aménage au palais du Louvre la Galerie d'Apollon et sept salles contiguës qui furent ouvertes au public en 1681. A partir de 1750, les tableaux de la collection royale sont installés



dans une galerie au palais du Luxembourg où le public est admis à les voir ainsi que les vingt-quatre toiles de la galerie Medicee peintes par Rubens. L'exemple fut suivi en Europe par Frédéric II qui admit le public à Postdam en 1755 et par l'électeur palatin dans sa résidence de Dusseldorf en 1778.

C'est le comte d'Angiviller qui a l'idée de consacrer la grande galerie du Louvre à un *Museum royal des Arts*. Ce sont les assemblées révolutionnaires qui réalisent le projet monarchique et créent en 1792 le Muséum central des Arts en même temps que le Muséum d'Histoire naturelle, le Muséum des Monuments français en 1795, le Muséum des Arts et Métiers en 1794. Le Muséum des Arts est inauguré le 10 août 1793. Un décret consulaire de septembre 1800 crée quinze musées, dans quinze villes de province pour accueillir les collections publiques dans des hôtels particuliers reconvertis en musées.

Du rôle de dépôt, le musée est passé à celui de promoteur des recherches historiques. Klenze édifie la Glyptothèque de Munich pour abriter les marbres d'Égine. La grande rotonde de l'Altes Museum de Berlin (1824-1838) inspirée du Panthéon est le premier musée installé dans un bâtiment spécialement conçu pour cet usage. A Paris, l'ancien hôtel des abbés de Cluny, à la suite de son rachat par l'État en 1843, devient le Musée du Moyen-Age et de la Renaissance avec les collections du marquis de Sommerard.

La mode des musées fut aussi utilisée à des fins politiques. Louis-Philippe fait de Versailles un Musée de l'Histoire de France. Napoléon III fonde au château de Saint-Germain-en-Laye le Musée des Antiquités nationales. En 1879, Viollet-le-Duc propagateur de l'art médiéval crée le musée de Sculpture comparée au palais du Trocadéro.

Une fièvre muséale s'empare de toute l'Europe. En Allemagne, les musées nationaux s'ouvrent : à Nuremberg, le Musée Germanique (1853), à Munich, le Musée Bavarois (1854). A Londres le Victoria and Albert Museum ouvre en 1857, à Paris c'est l'Union centrale des Arts décoratifs en 1863 auquel répond à Bruxelles en 1884 le Musée du Cinquantenaire. Un des derniers grands musées ouverts au XIX^e siècle est celui de l'Ermitage à Saint-Petersbourg en 1852.

Vers les années 1920-1930, architectes et conservateurs s'interrogent sur les fonctions et le public du musée. Pour Le Corbusier le musée doit être « une machine à conserver et à exposer des œuvres d'art ». Le Centre Pompidou de Renzo Piano,

Richard Rogers et Peter Rice répond à cette attente. Les leçons dispensées par l'école du Bauhaus à Weimar avec Gropius vont « abattre la barrière qui sépare l'œuvre de la collectivité locale ». Une ère nouvelle se fait jour avec le Musée Guggenheim de New York de Frank Lloyd Wright (1956). Il inaugure une suite de bâtiment iconique, dont l'enveloppe devient à son tour une œuvre d'art qu'il précède. En 1997 le Guggenheim de Bilbao de Frank Gehry entérine cette position muséographique. Le Louvre Lens, le Centre Pompidou Metz apportent la démonstration inverse en se mettant au service des collections pour une plus grande accessibilité du public. ♦

En haut : la grande galerie du Louvre, vers 1884. Gravure publiée par Fisher, Fils & Co., Londres et Paris.

À gauche : construite à Munich par l'architecte Wilhelm Egkl, entre 1568 et 1571, l'Antiquarium de la Résidence, Château des Ducs, Princes-électeurs et Rois de Bavière. Photo DR



Éloge de la modestie

Par Paul Andreu, membre de la section d'Architecture

Pour un architecte, construire un musée, ce devrait être d'abord un exercice de modestie. Sa tâche est avant tout d'organiser une rencontre, celle d'un public avec des œuvres d'art, des documents, des objets, de la rendre facile et directe. Si le musée d'art « imaginaire » existe, rassemblement d'objets et d'œuvres délivrés de leur fonction, débarrassés des intentions de ceux qui les ont créés, témoignant désormais de la diversité des cultures mais plus encore de leur rencontre, de leur dépassement, peut-être, dans une culture universelle, si les moyens de reproduction modernes opèrent ces rassemblements bien plus efficacement que la photographie chère à Malraux, rien ne peut se substituer à la rencontre matérielle, concrète. Rien n'en dispense. Le musée est le lieu de cette rencontre. Les explications, simples ou savantes, elles pourraient se trouver ailleurs, on pourrait s'en passer. On devrait, le plus souvent, s'en passer. Ne pas se laisser dissiper, rechercher avant tout la présence.

De cette rencontre, l'architecte doit être l'organisateur, le serviteur, attentif et discret. Ce n'est pas rien. Il faut satisfaire une foule d'exigences techniques dans l'environnement des objets et des œuvres, contrôler la température, l'humidité, l'ambiance lumineuse et sonore, maîtriser la lumière, son uniformité, son intensité, sa couleur, ses reflets. Et, si possible, que, de tout ce qui est nécessaire pour y parvenir, rien ne se voie, ou du moins ne vienne, en s'imposant, perturber le face à face des personnes et des choses.

Ce face à face, il faut aussi le préparer. Une des fonctions les plus importantes, mais souvent négligée, pour la qualité et l'originalité d'une architecture est celle d'assurer les transitions. Dans un musée, comme dans un opéra, comme sans doute dans tous les lieux où l'on séjourne sans que jamais ils deviennent familiers, se banalisent, il faut établir des frontières, organiser leur traversée. Ces frontières peuvent être précises ou floues, les passages transgressifs ou bien imperceptibles, leur nécessité n'impose aucune rhétorique, aucune forme générique. Les unes et les autres, ensemble, ne doivent pas être chargées de transmettre de message, ils ne doivent pas créer une atmosphère singulière. Ils doivent seulement, et rien n'est plus difficile, permettre à chaque personne qui entre ou sort de mettre en ordre librement ses idées ou ses sentiments. Dans le temps du passage s'imposent un certain nombre de contingences : attentes, billetteries, vestiaires, contrôles. C'est un des devoirs de l'architecte de permettre qu'elles restent légères.

Pauvre architecte, pensez-vous peut-être à la lecture de ce qui précède. Quand va-t-il pouvoir s'exprimer ? Pour peu que l'environnement lui impose des contraintes, le voilà au bain.

Vue des sculptures de Giacometti du Musée d'art moderne de Louisiana, près de Copenhague. Inauguré en 1959, il est constitué de galeries modulables. Photo DR

« Ah, ce mot, « icône », où qu'on aille dans le monde, on l'entend. »

Pauvres décideurs aussi, le plus souvent en mal d'image ou de réélection, s'ils sont pénétrés du même devoir de modestie vis-à-vis des œuvres. Cette construction, il faut qu'on en parle, qu'elle soit une « icône » qui attire l'attention,

qui fasse parler de la ville, qui la revitalise !

Ah, ce mot, « icône », où qu'on aille dans le monde, on l'entend. C'est un des mots-clés de la culture globale quand elle devient stupide. En architecture, il désigne pêle-mêle quelques chefs-d'œuvre et une foule de bâtiments récents affligés de complication, de suffisance et de gaspillage. C'est un mot de la communication, autrement dit, désormais, de la tromperie.

Un musée n'a pas à être une « icône ». Mais la modestie ne signifie pas le renoncement à l'architecture, à l'ambition et à la réussite de l'architecture. Au contraire. Elle en est la condition. Une des meilleures preuves à mes yeux pour ce qui concerne les musées est le Louisiana à Copenhague. Je ne l'ai malheureusement visité qu'une fois et trop vite pour bien le connaître, mais il m'a laissé une impression extraordinaire de justesse, de respect, d'équilibre entre les œuvres, les constructions et le paysage. C'est, ou c'était, un musée ancien mais il y a aussi bon nombre de musées récents tout aussi admirables. Je ne les citerai pas. Je ne veux pas distribuer ici les bons et les mauvais points. Chacun est original. Certains répondent avec précision à un projet spécifique d'exposition ou de conservation, celui par exemple d'une collection fixe, ou au contraire proposent pour des usages temporaires des espaces transformables ou évolutifs. Au-delà des conditions techniques les plus générales, ils répondent aux exigences, mais le plus souvent aux souhaits et aux désirs latents d'un programme. Tous tiennent compte, quitte à le nier, de leur environnement.

Un mot des scénographes pour finir. Leur création est souvent moins durable que celle des architectes, ce qui peut justifier des audaces mais ne dispense pas du devoir de modestie. Qu'ils complètent l'architecture ou qu'ils l'habitent simplement, c'est bien, mais ils ne devraient jamais l'« achever », ce que l'on voit trop souvent. Ni se croire, même avec l'assentiment d'un conservateur, des droits sur les œuvres. ♦

Au musée

Si le déferlement des luisances

Sur le métal déchiqueté

Comble l'espoir d'un œil avide

L'attente aussitôt fait place

À la victoire du silence

Et la chaleur revenue du souffle

Emplit la voûte jusqu'aux dalles

Jusqu'au pas-à-pas étourdi.

L'espace du rayonnement favorable

Habille d'un halo protecteur

Les risques de l'illusionniste.

Et au retour de la perplexité

La trace en sera gardée

De l'instauration d'une joie plénière

Claude Abeille

membre de la section de Sculpture

Quelques chiffres

Quelques repères sur la fréquentation des musées.

Depuis une trentaine d'années, la fréquentation des musées n'a cessé d'aller en augmentant. Les raisons en sont aussi diverses que connues : politique du chiffre des institutions, engouement des publics pour les grandes expositions, compétition pour justifier des subventions et surtout accroissement de la fréquentation par les touristes (Japon, Chine, pays de l'Est...).

Que ce soit sur Internet, dans les périodiques et journaux ou dans les magazines spécialisés sur l'art, qui suivent eux aussi une courbe ascendante depuis plusieurs années, tous les titres sont à la surenchère. « Les grands musées parisiens battent des records en 2012 ». On y apprend que le Louvre a reçu la visite de près de 10 millions de visiteurs et que son département des Arts de l'Islam ouvert le 22 septembre 2012 a accueilli 650 000 visiteurs. Mais à côté de ces visites *stricto sensu*, le site Internet du musée a lui aussi reçu plus de 11 millions de visites en 2012.

Le Centre Pompidou a également largement dépassé la fréquentation de 2011 avec 3,8 millions de visiteurs en 2012, une hausse de 5,5% par rapport à l'année précédente. Une hausse qui frise les 50% par rapport aux six dernières années et qui est due aux succès de «blockbuster» comme les expositions Matisse ou Richter, sans parler de l'exposition Dalí qui draine 6700 visiteurs par jour.

Avec 3,6 millions de visiteurs, le Musée d'Orsay s'approche de la fréquentation du Centre Pompidou. Il constitue un record absolu depuis son ouverture, il y a 25 ans et affiche une progression de 15% par rapport à l'année 2011.

Dans le paysage parisien, le Musée du Quai Branly fait exception avec un recul de 10% : 1,31 million de visiteurs contre 1,45 million l'année précédente.

À part le Kunsthau Zürich qui, vraisemblablement à cause de travaux, a accueilli moins de visiteurs qu'en 2011 (près de 250 000 en 2012 contre 355 000 l'année précédente, selon l'International Council of Museum, qui regroupe 20 000 musées dans le monde), l'ensemble de ces institutions affiche des chiffres en plus ou moins nette croissance. Pour la France, l'augmentation générale serait de 5%.

Pourtant, si l'on se réfère aux statistiques du Ministère de la Culture, on remarque que sur 100 Français âgés de plus de 15 ans, en 1973, 33 avaient visité un musée ou une exposition au cours des douze derniers mois, chiffre qui passe à 37 en 2008 (date de la dernière statistique disponible!) mais ils étaient 40 en 1997. Ces chiffres sont plus élevés, si l'on ne prend en compte que les 18-24 ans. Ils le sont encore plus pour Paris intra-muros : 55 parisiens sur 100 en 1973, 74 en 2008 auraient visité un musée ou une exposition.

Enfin, si l'on intègre Versailles dans le nombre total des visiteurs (6 087 556, en 2010), le nombre de visiteurs dans les musées de France en 2010 était de 57 307 290 dont 24 130 509 entrées gratuites (chiffres clés 2012, statistiques du Ministère de la Culture).

Bernard Perrine

Dans le cadre de la série organisée par Chris Dercon, directeur de la Tate Modern (Londres) au Centre Pompidou, Nicholas Serota, directeur de la Tate (Londres), Alain Seban, président du Centre Pompidou, Alfred Pacquement, directeur du Musée d'art moderne / Centre de création industrielle et Chris Dercon ont évoqué en novembre dernier l'avenir des musées et de la muséographie qui l'accompagne. Quels défis, quelles transformations structurelles et muséographiques sont à prévoir pour préparer ces institutions à ce que sera le monde de 2020, voire 2040.

Au XIX^e siècle, rappellent Alain Seban et Nicholas Serota, les musées ressemblaient, dans tous les sens du terme, à des temples, avec pour fonction d'abriter et de montrer des collections nationales. « À partir de 1920, les directeurs de la National Gallery ont estimé dangereux de montrer au public les tableaux de Picasso ». On a donc vu des extensions internes et externes, la Tate Modern à Londres, le Centre Pompidou à Paris qui ont complètement réinventé le concept d'exposition et de muséographie. Avant qu'elles développent, avec d'autres, des extensions : la Tate est associée à 18 musées en Grande Bretagne, le Louvre et le Centre Pompidou ont ouvert des antennes en province pour amplifier la circulation des images.

Nicholas Serota estime que nous sommes à un moment crucial où il convient de se poser les quatre questions essentielles pour l'avenir :



Ci-dessus : la National Portrait Gallery, inaugurée en 1856, au centre de Londres. Photo Herry Lawford

En haut : la Galerie du Temps, le jour de l'inauguration du musée du Louvre-Lens, antenne du Louvre baptisée Louvre II. Photo DR

L'avenir des musées, des temples du XIX^e à l'après Internet

Par Bernard Perrine, photographe et journaliste, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

1. Comment, dans ce monde où la peinture et la sculpture ne sont plus considérées comme le centre du travail artistique, montrer les œuvres des artistes ?

2. Quel est le monde que nous allons montrer ? Faut-il, à une époque postcoloniale, montrer seulement les œuvres de l'Europe occidentale, du Nouveau Monde ou du monde entier ? Et comment les montrer ?

3. Quelles relations allons-nous trouver avec le public ?

4. Le budget de nos institutions [du moins en Grande Bretagne] provenait à 100% de l'État. Maintenant ce dernier est de 30%. Comment allons-nous trouver l'équilibre ?

Pour Chris Dercon, depuis une trentaine d'années, le musée et son public ont changé. Le public ne sait plus ce qu'est une collection. Il n'y a plus un seul public mais des publics diversifiés pour lesquels il faut imaginer des programmations différentes qui peuvent être des « blockbusters » comme l'actuelle exposition Dalí qui va rassembler dix fois plus de visiteurs que la précédente. Des expositions qui racontent des histoires et à l'opposé, des expositions plus petites, plus restreintes sur des dossiers pointus, sur des archives.

Au niveau de la présentation, la muséographie va considérablement changer avec toujours plus d'écrans, plus de flux médiatiques, moins de présence réelle et plus de présence médiatisée. Et au-dessus de cela, « comme un vernis, le numérique qui devient un médium par excellence ».

« Au début, au Centre Pompidou, les acrobates étaient sur la piazza, maintenant, ils sont à l'intérieur. »

Dans un récent ouvrage *After Art*, David Joselit dit que l'on est arrivé dans une situation que l'on peut décrire comme l'après-art, qui vient en même temps poser la question de la légitimité des musées. En effet, comme dans la majorité des cas, les musées ne peuvent plus augmenter leur surface ni la longueur de leurs cimaises, le seul moyen

de se développer c'est d'ajouter de nouvelles activités. On a déjà ajouté la photographie, le cinéma, la vidéo, la performance, les installations, la danse, la musique... « Au début, au Centre Pompidou, les acrobates étaient sur la piazza, maintenant, ils sont à l'intérieur »...

Pour Nicholas Serota une des nouvelles activités du musée pourrait concerner l'éducation du public. Plus de la moitié des onze étages de la Tate Modern qui ouvriront en 2015/2016 sera consacrée à l'éducation et au social. « Une grande partie de l'éducation populaire au XIX^e siècle a été faite dans les bibliothèques publiques : elles ont donné un accès à l'art, à la connaissance, à la science. Je crois qu'au XXI^e siècle, elle se fera au musée, car le musée sera le seul endroit qui sera capable de montrer en trois dimensions les objets, les images, les livres, voire même les mots... »

Le musée est un lieu unique de notre société qui est toujours en train de se reconstituer, de se recomposer, de se redéfinir. Il doit participer à la co-construction des savoirs entre les spécialistes et le public. C'est en cela que le numérique prendra toute son importance car il pourra précéder l'exposition, l'accompagner avec toutes sortes d'applications et perdurer après sa fermeture. ♦



La Piscine

Musée d'art et d'industrie André Diligent à Roubaix

Rencontre avec Bruno Gaudichon, conservateur de La Piscine

Nadine Eghels : Comment est venue l'idée de transformer ce bâtiment municipal, sportif, en un lieu dédié aux beaux-arts ?

Bruno Gaudichon : L'histoire est longue et complexe... En 1980, Roubaix était la seule ville de France de 100 000 habitants à ne pas avoir de musée. Cependant les collections existaient, mais comme elles n'avaient plus de lieu depuis longtemps, elles étaient soit envoyées en dépôt dans d'autres musées, soit stockées dans les caves de l'Hôtel de Ville. Au départ, le Musée de Roubaix avait été fondé en 1835 par des industriels, et contenait essentiellement des échantillons des productions textiles de la région, remplissant à la fois un rôle de conservatoire et de protection pour les fabricants. À partir de 1862, la Ville en a fait un musée municipal en y présentant aussi de la peinture et de la sculpture, en plus des tissus. Dans le catalogue de 1875, les peintures provenaient surtout des églises locales, et de quelques envois d'Etat. En 1882, la Ville crée avec l'Etat une école d'ingénieurs pour le textile, répondant à la demande des industriels de remonter le niveau de l'encadrement dans les usines. Le musée devient Musée national et est intégré au projet de l'école, pour permettre aux futurs ingénieurs d'acquérir une connaissance artistique de base et de baigner dans un environnement créatif. Ce bâtiment existe toujours, ainsi d'ailleurs que l'école. Après 1929 et la mort de Victor

Champier, le directeur conservateur depuis 1902, le musée tombe en désuétude, l'époque est à la productivité et l'artistique devient plutôt une gêne qu'un moteur. Au début de la guerre, les collections sont emballées et protégées, et à la Libération l'Etat décide de ne plus ouvrir le musée au public. Il est donc rayé de la liste des Musées nationaux en 1959, et abandonné, de sorte que les collections sont rapidement pillées. Néanmoins, Marcel Guillemain, chargé du musée Weerts créé à l'Hôtel de Ville en 1924, se passionne pour ce patrimoine en danger et entreprend de récupérer une partie de la collection et de la stocker dans les bureaux de l'Hôtel de Ville en attendant des jours meilleurs...

N.E. : Qui arrivent bientôt ?

B.G. : Dans les années 1980, la Ville entame enfin une réflexion sur la nécessité d'un musée à Roubaix, et un premier conservateur professionnel est engagé, Didier Schulmann, pour réfléchir à un nouveau projet sur le site de l'ancien Musée national. Mais un changement politique met le projet en attente. Didier Schulmann quitte Roubaix pour Beaubourg, mais l'adjointe à la culture persuade ensuite le Maire de monter une équipe pour concevoir un nouveau projet, une future programmation, avec cette fois l'aide de l'Etat. En 1989-90, différents lieux sont envisagés, et c'est alors que naît l'idée de construire ce nouveau

“Différents lieux sont envisagés, et c'est alors que naît l'idée de construire ce nouveau musée sur le site de l'ancienne piscine municipale.”

musée sur le site de l'ancienne piscine municipale, désaffectée depuis quatre ans. Cette idée finit par convaincre le conseil municipal, le concours est lancé en 1993, une centaine de candidatures afflue, la Ville en retient trois et sélectionnera finalement Jean-Paul Philippon qui faisait partie de la première équipe de rénovation du

Musée d'Orsay. De fait, des trois projets, c'était le seul qui pouvait vraiment fonctionner ! Le chantier a commencé en janvier 1998, et nous avons ouvert en octobre 2001.

N.E. : Pour combien de visiteurs le Musée était-il prévu ?

B.G. : Dans sa conception, le Musée était prévu pour un nombre de visiteurs raisonnable, calqué sur celui du Musée de Villeneuve d'Ascq. La première année, toujours assez faste, nous attendions 60 000 entrées, puis après, un rythme de croisière de 50 000. En fait, nous en sommes à 210 000 visiteurs par an en moyenne !

N.E. : Venons-en à la muséographie. L'espace singulier de La Piscine génère forcément des contraintes.

Comment organisez-vous la présentation des œuvres ?

B.G. : Il faut distinguer les expositions temporaires et les collections permanentes. Pour le fonds permanent, le concept muséographique était intégré dans le projet architectural. Il reposait sur le projet scientifique et culturel que l'équipe de conservation avait élaboré et auquel, dans une grande fidélité, Jean-Paul Philippon a donné forme. ➤



Illustration : les œuvres ont naturellement trouvé leur place dans le bâtiment à la décoration préservée. Albert Baert (1932) et Jean-Paul Philippon (2001), architectes. Photo A. Leprince

Bruno Gaudichon, directeur de l'établissement,
recevait les représentantes de la Lettre de l'Académie,
Nadine Eghels et Lydia Harambourg.
Photo CM Pezon

☛ Ce projet était lié d'une part au bâtiment qui avait été choisi, d'autre part aux collections qu'il devrait abriter. Dans les facteurs qui avaient motivé le choix de ce projet, il y avait l'attachement de la population à cette piscine. Dans une ville de fracture sociale comme l'était Roubaix, une ville sans classe moyenne, avec à la fois d'énormes fortunes et une population très pauvre, il y avait très peu de lieux publics partagés par tous, et la piscine était l'un d'entre eux. C'est le seul lieu d'une mémoire commune, essentielle pour redonner une image positive à la ville et une fierté à ses habitants.

N.E. : *Ce lieu facilite-t-il la venue d'un public a priori peu concerné par les beaux-arts ?*

B.G. : Oui bien sûr ! Il est plus facile pour les gens de revenir dans un lieu qu'ils ont fréquenté pendant des années, pour découvrir son nouvel usage, et y prendre plaisir, alors que la démarche d'aller dans un lieu culturel inconnu est plus difficile, du moins pour certains. La curiosité a fonctionné comme moteur, et la découverte des œuvres est venue ensuite. Pour préserver cette familiarité, il était indispensable de conserver le bassin et les cabines, une sacrée contrainte pour Jean-Paul Philippon, mais qu'il a superbement respectée, d'autant que la collection s'y prêtait.

N.E. : *Comment la collection est-elle présentée ?*

B.G. : Pour ces publics qui nécessitent un accueil spécifique, la présentation des œuvres ne devait pas être ressentie comme intimidante, avec de grandes salles écrasantes pleines de tableaux et d'objets. Il fallait au contraire privilégier les petites pièces, qui favorisent un rapport d'intimité avec les œuvres. Les cabines réaménagées et les espaces de circulation s'y prêtent parfaitement. Les œuvres plus imposantes sont présentées dans des salles de taille modeste, et il n'y a guère de très grandes toiles.

N.E. : *Comment abordez-vous la question du patrimoine ?*

B.G. : Elle est fondamentale, et il était important qu'elle s'affiche directement dans le bâtiment. C'était là tout l'enjeu de réhabiliter un bâtiment existant plutôt que d'en construire un nouveau : susciter une occasion de réconcilier les Roubaisiens avec leur patrimoine, qui a été tellement démoli. Il faut comprendre que toute cette ville a vécu uniquement du textile pendant cent-cinquante ans. Lorsque l'industrie textile s'est effondrée dans les années 1970 - 80, tout ce qui rappelait le tissu a été rayé de la carte, les sites détruits, les traces effacées. Or il s'agit tout de même de l'âme de la ville. C'est la raison pour laquelle



nous avons tenu à conserver la façade d'une ancienne friche industrielle que nous avons annexée au Musée. Elle a été quasiment reconstruite, car il était crucial, symboliquement, de l'intégrer comme un témoignage de cette période. Toutes ces questions ont été étudiées, avec toujours la volonté de restituer La Piscine aux Roubaisiens. L'ensemble a été conçu comme un projet de service public pour les habitants de la ville.

N.E. : *Et le public est au rendez-vous ?*

B.G. : Contrairement aux autres musées, nous n'avons pas ressenti un effet d'envol, lié à la curiosité, et puis une chute dans la fréquentation. Nous restons autour de 200 000 visiteurs par an, avec une augmentation d'année en année pour les collections permanentes, qui ont bénéficié du soutien de l'Etat et de dépôts significatifs du Fonds National d'Art Contemporain, de Musée National, d'Art Moderne comme du Musée d'Orsay. Ce qui montre que l'équipement a gagné sa crédibilité. Comme tous ces dépôts ont été faits à la même période, les collections reflètent une belle cohérence. Le public vient globalement de la grande région, dont le bâtiment raconte l'histoire sociale, mais de façon esthétique.



Au centre : la façade d'une ancienne friche industrielle a été quasiment reconstruite et intégrée au Musée. Albert Baert (1932) et Jean-Paul Philippon (2001), architectes. Photo A. Leprince

Ci-dessus : une partie des galeries, qui longent le « bassin ». Photo CM Pezon



“ On ne vient pas au musée juste pour voir des œuvres, c'est une expérience totale. ”

N.E. : *Et pour les expositions temporaires, quelle muséographie avez-vous privilégié ?*

B.G. : Pour les expositions temporaires, nous étions partis sur l'idée d'une grande salle qui les accueillerait successivement,

chaque exposition amenant sa propre scénographie, son ambiance, ses couleurs, ses tours et détours. C'est une demande du public qui souhaite se retrouver chaque fois dans un univers singulier, totalement différent, et aussi des prêteurs qui exigent les meilleures conditions d'accrochage ou de mise en place. Nous avons beaucoup travaillé avec l'architecte de la ville, Frédérique Danneels-Bécue, qui a conçu la scénographie de nos premières expositions et parfois encore les projets pour des expositions symboliques comme celle qui racontait l'an dernier les dix ans du musée. Ensuite nous avons fait appel à Jean-Etienne Grislain, qui avait participé au projet comme graphiste ; historien de l'art, il a porté un regard précieux sur certaines expositions. Aujourd'hui, nous travaillons avec un jeune scénographe de Roubaix, Cédric Guerlus, très talentueux, scénographe de l'exposition Chagall, présentée actuellement avec un immense succès. Pour lui, il faut que chaque visiteur d'une exposition puisse se raconter une histoire, parcourir un chemin mental personnel. Je suis d'accord avec ce regard. On ne vient pas au musée juste pour voir des œuvres, c'est une expérience totale. Le métier de scénographe est apparu récemment, mais il est devenu indispensable pour organiser ce parcours sensible, en dialogue avec l'équipe technique du musée et le commissaire de l'exposition. ◆

Vers le musée de demain

Rencontre avec Jean-Paul Cluzel, Président de la RMN-Grand Palais

Nadine Eghels : Vous êtes arrivé à la tête de la Réunion des Musées Nationaux (RMN) en janvier 2011, quelle en est exactement la vocation ?

Jean-Paul Cluzel : Aujourd'hui la RMN-Grand Palais résulte de la fusion en un seul établissement public de l'ancienne RMN et du Grand Palais. Elle hérite donc des missions de ces deux institutions. Rappelons que les missions de la RMN ont complètement changé à partir de 1992, année de la création de l'Établissement public du Grand Louvre, et peu à peu chacun des grands musées (le Louvre d'abord, puis Versailles, Orsay, Fontainebleau...) ont été chacun érigés en établissements publics. Le rôle de la RMN vis-à-vis de ces musées est devenu celui d'un prestataire de services, opérant une mutualisation de fonctions dans le domaine de la médiation (nous gérons les conférenciers dans la plupart des musées nationaux) de l'édition (même si les musées peuvent recourir à d'autres éditeurs), de production d'expositions (essentiellement au Grand Palais, et dans les musées nationaux au statut de service à compétence nationale, n'ayant pas leur propre autonomie juridique, au nombre d'une quinzaine). Nous gérons aussi nos librairies boutiques, d'où provient la moitié de notre chiffre d'affaires et qui mobilisent la moitié de nos effectifs. Cette quarantaine de librairies boutiques se retrouve dans les grands musées nationaux parisiens, comme dans des musées territoriaux et aussi dans des musées privés.

N.E. : En ce qui concerne la muséographie, qu'est-ce que la RMN s'attache à mettre en œuvre pour faciliter, optimiser la rencontre des œuvres avec le public ? Dans les lieux où elle produit et présente des expositions bien sûr, et aussi sous la nef du Grand Palais avec Monumenta ?

J.-P. C. : Monumenta, dont l'initiative revient au ministre de la culture Renaud Donnedieu de Vabres, développe une conception tout à fait nouvelle de la muséographie puisqu'une œuvre unique emplit tout l'espace.

N.E. : Comment ce projet novateur est-il né ? A quelle nécessité venait-il répondre ?

J.-P. C. : L'expérience est partie de deux constats. D'évidence, le public des musées ne se renouvelle pas suffisamment. Hormis le public scolaire et les touristes, les jeunes adultes sont peu présents dans nos musées, ce n'est qu'à la cinquantaine qu'on les retrouve. Même si, de ce point de vue, l'art contemporain est plus attractif que l'art classique ou moderne, il s'agit toujours d'un public prévisible. Monumenta a été lancée afin d'appeler un public nouveau, attiré d'une part par le monument du Grand Palais et sa somptueuse verrière, d'autre part par les œuvres contemporaines qui y sont plus que présentées, conçues et créées. L'idée est de confier ce lieu unique à un artiste en lui demandant de l'investir et de s'y confronter. Il s'agit chaque fois d'une commande spécifique, soumise à des contraintes de budget, de mécénat, de financement public, et aussi de montage, extrêmement strictes car le Grand Palais a une programmation événementielle très chargée. Monter une œuvre du gabarit de celles présentées à Monumenta dans un délai de quinze jours exige un haut degré d'organisation dans la logistique.

N.E. : Comment cela se passe-t-il concrètement ?

J.-P. C. : La singularité de Monumenta, c'est qu'une commande est passée par l'État à un artiste, commande dont nous assurons le suivi financier, administratif, et la construction, aspect fondamental évidemment. Nous faisons appel à des industriels, qui doivent assurer le montage dans un délai très précis, puisque les expositions Monumenta ont généralement une durée de 5 semaines. La durée du démontage est tout aussi précise puisque juste après nous hébergeons la fashion-week de juillet. Le modèle économique du Grand Palais, dont les activités propres de la nef ne sont pas subventionnées, nous oblige à accueillir beaucoup de salons et événements qui contribuent à son financement. Monumenta est équilibrée par la subvention de l'État et le mécénat, mais dans une logique de production artistique avec un calendrier particulièrement contraint. Pour l'exposition Anish Kapoor, la structure de plastique avait été fabriquée en Allemagne, ensuite transportée en France, et le planning du montage était établi quasiment heure par heure. Chaque fois, nous assurons le suivi de production avec les bureaux d'études et les entreprises.

N.E. : Comment s'établit la programmation de Monumenta ? Choisissez-vous un projet ou un artiste ?

J.-P. C. : Jusqu'à présent, c'est un artiste qui était choisi, pas un projet. Monumenta bénéficiant d'une subvention spécifique du Ministère de

la Culture, c'est le ministre qui a choisi les artistes, en connivence avec l'ancienne Délégation aux arts plastiques. Aurélie Filippetti, en confirmant la tenue de Monumenta en 2014 (donc repoussée d'un an), nous a demandé de réfléchir à d'autres modes de sélection de l'artiste. Je pense toutefois qu'on ne sélectionnera jamais un projet fini, mais un artiste à qui l'on demandera de concevoir une œuvre « sur mesure » pour Monumenta. Bien évidemment, jusqu'à présent, ni nous-mêmes, ni l'ancienne Délégation aux arts plastiques, ni le Centre national des arts plastiques qui a longtemps été coproducteur, ne sont intervenus dans les choix artistiques, et ce ne sera jamais le cas. Nous intervenons sur le plan du budget qui doit être respecté, de la construction et de l'installation de l'œuvre, mais les artistes sont totalement libres dans leur création.

N.E. : Avez-vous pu, comme vous le souhaitiez, attirer avec Monumenta un public différent, plus jeune ?

J.-P. C. : Monumenta s'est avérée être une réussite à tous égards, en particulier parce que les artistes ont produit des œuvres idéalement adaptées au volume du Grand Palais, que ce soit Anselm Kiefer, Richard Serra, Christian Boltanski, Anish Kapoor ou Daniel Buren... Avec les deux dernières éditions, nous avons atteint une fréquentation exceptionnelle de 270 000 à 300 000 visiteurs en cinq semaines, ce qui fait de Monumenta une des manifestations les plus importantes au monde en matière d'art contemporain. Par ailleurs l'atten-

“Avec les deux dernières éditions, [de Monumenta] nous avons atteint une fréquentation exceptionnelle de 270 000 à 300 000 visiteurs en cinq semaines.”

tion portée à l'action pédagogique a amené un pourcentage élevé d'élèves et du primaire et du secondaire. Nous pouvons donc dire que Monumenta a atteint tous ses buts : le défi que représente, pour des artistes renommés, la confrontation à la taille du bâtiment, mais aussi un réel développement du public venu à la découverte de l'art le plus contemporain possible puisque l'œuvre vient d'être créée.

N.E. : La politique tarifaire était aussi incitative.

J.-P. C. : Volontairement incitative, avec des billets à 5 euros, ce qui nous est possible grâce au soutien de l'État. L'apport du mécénat est aussi fondamental, particulièrement le mécénat de compétence, apporté par toutes les entreprises qui fournissent les matériaux nécessaires à la fabrication et au montage des œuvres.

N.E. : A partir de cette expérience singulière, comment imaginez-vous l'avenir du musée ?

J.-P. C. : Beaucoup de musées combinent aujourd'hui la présentation de leurs collections permanentes avec des expositions temporaires et des commandes à des artistes. Par exemple la Tate Modern à Londres commande régulièrement, via le mécénat de l'entreprise BP, une œuvre à un artiste contemporain, que le public découvre dans le hall des turbines lorsqu'il parcourt la collection permanente et les expositions temporaires. Mais il y a aussi des sites qui fonctionnent sans collection permanente, avec uniquement des présentations temporaires, comme par exemple le Palais de Tokyo. Aujourd'hui l'offre muséale est très diversifiée. Il y a un demi-siècle à peine, le musée présentait des collections permanentes ; de nos jours on y trouve aussi des créations « sur mesure », des installations, des performances. Le musée est devenu un lieu culturel au sens

“ Imaginer d'autres propositions culturelles pour élargir l'audience, c'est la tendance de tous les musées. ”

des gens qui n'y seraient pas venus sans cette offre nouvelle. Le British Museum propose régulièrement des journées dédiées à certaines communautés, c'est une pratique que nous ne développons pas en France où nous nous adressons chaque fois à un public le plus large possible, sans cibler une population particulière comme nous aurions pu le faire par exemple avec l'exposition Césaire. Imaginer d'autres propositions culturelles pour élargir l'audience, c'est la tendance de tous les musées, et je pense qu'elle ne fera que s'accroître à l'avenir.

N.E. : *Que pensez-vous du développement des visites virtuelles ? La démarche est opposée à celle de Monumenta, où l'important est le rapport physique avec l'œuvre.*

J.-P. C. : Toutes nos institutions ont des développements numériques très importants, avec des visites virtuelles. Mais il s'agit avant tout de préparer ou de prolonger la visite réelle. Je ne pense pas qu'une visite virtuelle puisse se substituer à une visite réelle, mais plutôt donner ou renforcer l'envie de la faire ! Les développements numériques apportent une aide à la visite effective, ou fonctionnent comme une sorte de teasing, pour en donner l'avant-goût, sans la concurrencer, tout comme le catalogue ne remplace pas l'œuvre ! Le fait que les images soient disponibles, sous un format qui en empêche la reproduction à des fins commerciales, et puissent circuler sur les réseaux sociaux, est très important car nous savons tous qu'aujourd'hui les pratiques culturelles se nourrissent beaucoup des réseaux sociaux. Un visiteur peut diffuser sur son réseau l'image d'une œuvre qu'il a vue et aimée, et inciter ses amis à aller la voir. Ce partage d'expérience est bénéfique pour tous ! Par ailleurs, de nombreuses applications sont proposées pour les différents supports (ordinateurs, tablettes, smartphones), permettant d'approfondir le rapport à une œuvre, au moment de la visite ou quand on le souhaite. L'utilisation quotidienne des nouvelles technologies aura pour effet de mieux accompagner les visites et de densifier les publics. ◆

Mettre en perspective

Par Christian Lacroix, grand couturier français

Il s'agit de se glisser entre deux peaux, celle du spectateur et celle de l'auteur, jouer les agents doubles en quelque sorte, sans trahir ni l'un ni l'autre, faisant corps avec le lieu quel qu'il soit, musée, théâtre ou galerie, afin de rendre manifeste, et même flagrant au public les intentions de l'auteur vivant ou disparu, ce qui est de nos jours l'occurrence la plus fréquente. Il faut alors faire parler les tables, écouter nos intuitions, jusqu'à en éprouver les convictions, tenir ferme le fil rouge qui reliera tous les éléments, sans jamais se substituer aux créateurs, si muets fussent-ils. Le péché d'hubris ne pardonne pas. Il faut plutôt de la connivence, de l'empathie, et effectivement une goutte de « médiumnité ».

La modestie est de rigueur, non pas la timidité, mais un dialogue respectueux avec le lieu, certains monuments dictant par leur architecture, leurs structures, leurs perspectives justement, le parcours scénographique qui perdrait de sa pertinence à ne pas écouter et suivre ce que suggère le site.

D'autres espaces par contre sont d'une banalité ou d'une normalité qui nécessitera et permettra une véritable mise en scène afin de les remodeler, de les restructurer par cimaises, cloisonnages et trompe-l'œil interposés, afin d'y créer les perspectives inexistantes, l'ambiance nécessaire au propos à mettre en relief, comme lorsque nous avons recréé l'atmosphère des ateliers de Garnier dans les salles du CNCS de Moulins.

Tout dépendant bien entendu des objets à exposer.

Un Picasso ne demande rien ou presque, comme cet été au Musée Réattu d'Arles, simplement des volumes et la « sympathie » de ceux qu'il marqua. Des costumes orientaux ne doivent pas être réduits à un simple dispositif ethnographique ou, pire, exotique, pittoresque. C'est pourquoi j'avais considéré au Musée du quai Branly les collections de robes palestiniennes comme des effigies à mettre en majesté, telles des étendards exprimant un peuple, un art de vivre et un artisanat précis, sur de simples plans inclinés mais avec une moquette au motif si gigantesque qu'il en devenait aussi discret que « parlant ».

La difficulté est de « signer », lorsque, scénographe, on est invité à partager l'affiche avec les plus grands noms de l'histoire de l'art, tout en restant à sa place. C'est là qu'il faut céder un peu de sa réserve naturelle ou de sa modestie contre un trait juste un peu plus appuyé, remplir sans fausse pudeur la carte lorsqu'elle est blanche et, sinon, fermement, la circonscrire.

Sans jamais, surtout, prendre les œuvres pour des automates à qui imposer notre parole, comme des ventriloques, ou pour les artificielles illustrations d'un propos spécieux, artificieux. Elles savent parler d'elles-mêmes. Il faut simplement les accompagner, elles aussi, leur donner un espace à respirer, un fond qui leur ira au teint sans trop de coquetterie affichée, faire qu'elles paraissent, certes, mais surtout qu'elles soient.

Valentin Carron,
Huit jours pour convaincre, 2012,
sculpture installée à
un carrefour giratoire
de la route de Fully, à
Martigny (CH).
Photo Michel Darbellay /
Fondation Pierre Gianadda

À la croisée des chemins, Léonard Gianadda à Martigny

Par Antoine Poncet, membre de la section de Sculpture

Dire en quelques signes qui est Léonard Gianadda et ce qu'il a fait pour l'art est une gageure. Je ne rédigerai pas une froide biographie. Je n'énumérerai pas les expositions passées et les projets à venir, la liste serait trop longue. Laissez-moi commencer par un souvenir, celui d'une voix tonitruante au téléphone : « Allo, c'est Léonard. Magnifique. » Le critique d'art André Kuenzi m'avait offert d'exposer l'une de mes sculptures à la Fondation Pierre Gianadda de Martigny. *Translucide* venait d'être déballée.

Cet épisode résume assez bien ce que je sais de Léonard Gianadda : une énergie surprenante, une spontanéité joyeuse, une générosité bienfaisante. Lorsqu'il parle de sa vie, il évoque les hasards, sa formation d'ingénieur, son amour de l'art, les drames, les découvertes et les rencontres.

En 1976, il prend une décision capitale : il crée une fondation en souvenir de son frère brutalement disparu, un lieu de mémoire et de vie qu'il construit autour des vestiges d'un temple gallo-romain, un lieu d'expositions mais aussi une salle de concert, un musée vivant, où, pour reprendre ses termes, « il se passe quelque chose ».

Il fallait être bâtisseur pour entreprendre cela, mais, par une nécessité heureuse ou par amitié, Léonard Gianadda est devenu mécène. Sa force, il la met au service de l'art et des artistes. Encore. Toujours.

Au-delà des murs de la fondation, s'étend l'un des plus beaux jardins de sculptures. Là, au pied des montagnes, les œuvres de Rodin, Bourdelle, Moore, Brancusi, Arp ou César côtoient les cèdres, les érables du Japon et les hêtres pourpres. Là, on est prié de marcher sur les pelouses.

À Martigny, les plans et les courbes taillés dans le métal ou la pierre modulent l'espace. La sculpture anime les parcs mais aussi les carrefours urbains. En 1994, Léonard Gianadda eut l'idée d'ornez chaque giratoire d'une œuvre monumentale commandée à un sculpteur vivant. Manière d'inscrire l'art au cœur de la ville. Avec le soutien des autorités municipales, quinze sculptures sont installées à la croisée des chemins. La dernière, inaugurée le 16 août 2012, est due au jeune artiste suisse Valentin Carron. ◆



Musées, muséographie

Par Bernard Desmoulin, architecte



En transformant le Salon d'honneur de la Villa Médicis en lieu d'exposition, l'introduction d'un projet contemporain dans un lieu supposé fini, réunissant beauté et poésie me fit prendre conscience de la responsabilité d'intervenir sur des lieux rendus fragiles par leur épaisseur historique et leur esthétique. Il faut évaluer la nature du conflit né d'une confrontation entre l'histoire et ses modernités successives dont les pérennités formelles restent soumises à interrogation. S'il est difficile de distinguer les approches conceptuelles entre ce que l'on nomme architecture et ce que l'on nomme muséographie, le fait est que, dans ces deux formes d'expression, l'objectif fut bien de révéler, montrer et rendre intelligible un propos construit et précis.

Qu'il s'agisse de composer à partir d'un lieu, d'un paysage ou d'une œuvre, cela permet d'imaginer des situations spatiales, inspirées des signes d'intemporalité prêtées à l'objet concerné. Qu'importe le « déjà là », nous fabriquons toujours une histoire à partir d'une modernité imaginativement éternelle. Qu'elles soient plastiques ou théoriques, nos préoccupations s'accordent parfaitement avec une démarche laissant au lieu, à l'objet, à l'œuvre l'espace indispensable à son expression. Quel que soit le registre formel dans lequel l'architecte officie, la *tabula rasa* n'existe jamais. Tout contexte peut être transcrit pour servir de scénario à une nouvelle histoire et la muséographie, qui peut être la discipline de l'invisible, doit, sans bruit ni bavardage, ni élégance excessive, créer autour de l'œuvre un sentiment de lumière indispensable à toute réflexion.

“ Quel que soit le registre formel dans lequel l'architecte officie, la *tabula rasa* n'existe jamais. ”

Évoquons la conception d'un musée à Sarrebourg, petite ville de Lorraine. L'émergence d'un projet urbain dans un quartier délaissé du centre-ville où la présence d'un musée neuf initie une opération d'embellissement était l'un des enjeux.

L'esthétique précise des grandes fermes locales ou des constructions industrielles massives qui façonnent l'identité de ces paysages imposa une architecture aux références vernaculaires. L'allusion au monde du travail est perceptible dans la volumétrie des grandes halles du musée et leur enveloppe tissée d'un assemblage de feuilles de cuivre et de béton planches. Cette enveloppe décrit à elle seule l'identité d'un édifice qui s'affirme comme un musée d'archéologie et d'histoire. Plus proche d'un bâtiment de réserves que d'un musée

des beaux-arts, son apparence écorne l'image respectable attendue de sa destination. Bâti pour accueillir des pièces archéologiques, ces grands hangars répondent de toute évidence à sa vocation.

L'illusion de l'intemporalité n'est souvent qu'une croyance en une présence antérieure. Pour un musée d'archéologie, donc de matières, pourquoi négliger l'autorité d'Anatole de Baudot, natif de Sarrebourg, l'un des inventeurs historiques du béton ? Au centre de cette bourgade rurale, cela légitime le choix d'une peau en planches de béton pour l'une des trois halles.

À l'intérieur, la muséographie redistribue ses grands volumes au gré d'une polychromie douce de matières. Elle soutient la curiosité du visiteur dans une présentation qui va du sombre au lumineux et de l'épais à l'aérien. Loin d'être une boîte close, le musée révèle à l'intérieur un dispositif d'ouvertures : bow-window, fentes et verrières. Contredisant l'apparence première d'une volumétrie massive et homogène, il replace, par nombre de cadrages sur la ville, l'édifice dans son contexte.

“ La muséographie n'est pas une architecture en modèle réduit. ”

Au terme du parcours, l'espace Jean Dubuffet, présentant la donation de l'artiste, est une intrusion insolite dans ce musée d'objets. Un grand meuble long de neuf mètres

aligne ses dessins pré-encadrés. La muséographie n'est pas une architecture en modèle réduit. Elle en décrit un stade parfait, altruiste et constant. La muséographie doit côtoyer cet état de grâce pour qu'aucun dogme, au nom d'on ne sait quelle vérité, ne vienne la contredire. Impertinence ou soumission n'excluent jamais la révérence à ce qui préexiste. Elles le prolongent et l'extirpent d'un repos que nul ne lui a promis. ♦



La présentation d'œuvres archéologiques, la conception d'une structure pour l'accueillir, puis, celle d'un urbanisme aux échelles diverses nous ont fait cheminer de l'abstraction propre à l'architecture contemporaine à une traduction massive de sa matérialité localement soutenue par un savoir-faire rare et menacé ; cela dans un édifice clair et simple, sans rhétorique.

Au Musée des Arts décoratifs, dans l'aile de Marsan du Palais du Louvre, c'est l'épaisseur empruntée à l'architecture existante qui s'imposa pour présenter les collections de la galerie du jouet et des galeries d'études, et affirmer leur existence dans un contexte architectural défini par les murs et leur histoire.

Déclinée dans un mode répétitif, la plupart des archétypes de présentation est conçue à partir des mêmes profilés d'acier inox. Qu'il s'agisse d'accumulations de collectionneurs, de séries ou de pièces uniques auréolées du statut de chef-d'œuvre, les vitrines ont singularisé à leur façon les galeries des 2^e et 3^e niveaux autour de la grande nef du musée.

À gauche : le musée du Pays de Sarrebourg et son bassin. À gauche, le hall d'accueil et, au fond, les ateliers pédagogiques. Bernard Desmoulin architecte. Photo Sébastien Andréi

En haut : Espace Jean Dubuffet, au Musée des Arts décoratifs, dans l'aile de Marsan du Palais du Louvre. Bernard Desmoulin architecte. Photo Sébastien Andréi

Au centre : Musée du pays de Sarrebourg. Bernard Desmoulin architecte. Photo Michel Denancé

Deux villes, deux musées

Par Rudy Ricciotti, architecte

Musée des Civilisations d'Europe et de Méditerranée, Marseille

Écrire sur son propre travail est aventureux. Le site est historique, chargé de violence, fondé sur une notion de lutttes contre la République. Le Fort Saint-Jean, où furent brûlés les soldats jacobins, était plus chargé de défendre Marseille contre elle-même que contre les agressions venues de l'extérieur. D'ailleurs personne n'a jamais voulu envahir Marseille !

Dans ces conditions, il fallait faire face à un sentiment d'inquiétude. La commande du Ministère de la Culture était inquiétante. Qu'est-ce qu'un musée national anthropologique ? Où est le contexte ? Quelle architecture quand tout est déjà là ? Question en relation au doute. L'interrogation existentielle prend toujours l'architecte à l'estomac.

Il est apparu évident de refuser la brillance bling-bling, celle-ci pouvant être considérée comme une affirmation d'hégémonie matériologique rivalisant avec le Fort. Cette conviction s'est renforcée à la lecture des objectifs urbanistiques, plan d'urbanisme à la ramasse faisant doxa autoritaire. Ainsi le projet s'est stabilisé sur des valeurs orthonormées, puis déclinées vers l'effacement. À la massivité du Fort répond la dématérialisation du MuCEM. Ce dernier est amical avec le Fort Saint-Jean. Il est mat, sans les stigmates de la néo-modernité ni les signes névrotiques de la déconstruction. Il refuse les affirmations esthétiques de l'hégémonie internationale. Il est plutôt osseux, féminin, fragile et même maniéré. Il est provincial, localisé, provençal, contextuel.

En haut : vue rapprochée du MuCEM (Musée des Civilisations de l'Europe et de Méditerranée) et vue d'ensemble avec le Fort Saint-Jean.
Photo Lisa Ricciotti

À droite : ondulation de la couverture du Département des Arts de l'Islam dans la Cour Visconti du Musée du Louvre.
Photo Antoine Mongodin



La circulation extérieure par rampes périphériques au musée procède du mouvement de la zigourat et devient cheminement long et initiatique conduisant à la terrasse reliée au Fort Saint Jean par une passerelle. La nature de ce projet relève de l'archétype ancien. C'est une linguistique irrationnelle du point de vue de la dictature fonctionnaliste. La peau et les os, la maigreur structurelle, l'absence de reflet et de matité, renvoie à la métaphore de l'espace méditerranéen. La Méditerranée est un voyage mental et non un extrait de naissance. C'est par croyance que ce musée se situe au sud.

La filiation avec une mémoire orientaliste lointaine marque le MuCEM. Par ses différents filtres solaires, il porte ses ombres sur la figure. Enraciné dans son contexte, il est la présence emblématique de l'Etat républicain à Marseille et une main tendue à la cité phocéenne rebelle. Cet édifice se reconnaîtra latin, dans un paysage minéral et méditerranéen, dans ses intuitions contextuelles.

Au terme de ce long processus, un nouveau lieu est proposé aux Marseillais. Depuis le quartier populaire du panier, un parcours gratuit via le Fort Saint-Jean et le MuCEM aboutira à l'espace public du J4. Ainsi naîtra une nouvelle porosité sociale dans ce territoire jusqu'ici interdit. Les transparences visibles depuis les passerelles périphériques vers les activités muséales seront les mains tendues de la Culture vers les quartiers de Marseille. Là est aussi l'objectif politique d'un musée national.

Département des Arts de l'Islam, Musée du Louvre

Imposer aux trésors de l'Orient l'absence d'échappée définitive d'une cour fermée, témoin des épopées stylistiques françaises, forcera entre quatre murs une covisibilité bien maladroite, rappelant au contenu par un désastreux cognitif, l'omniprésence historique d'un contenant auquel l'Orient ne saurait échapper. Peut-on rêver d'une autre attitude qui, avec moins de pesanteur et davantage de tendresse, accueillerait amicalement l'Islam à l'image de la main tendue de Montesquieu au Persan en visite à Paris ? La réciprocité des regards échangés est-elle un voyeurisme ?

La cour Visconti n'est pas couverte et demeure visible. Considérant que les sous-sols sont les dernières réserves

Le rez-de-chaussée est couvert d'un voile libéré, discrètement lumineux, diffusant sur peu d'appuis intermédiaires, flottant délicatement sur la muséographie. Il est filtré par un nid d'abeilles translucide. Le parterre dessous est visuellement largement relié au rez-de-chaussée par diverses ouvertures hiérarchisées et cadrées. En tout point du rez-de-chaussée, comme en certains points de ce niveau, l'on aperçoit les façades de la cour et le mouvement organique en acier ciselé du voile flottant de la couverture. Le jeu des plis de la couverture devient un drapé soyeux aux reflets micacés et facétieux. Le soir s'établit entre les fenêtres de la cour Visconti et la lumière irradiante s'échappant du département des Arts de l'Islam, Ce voyeurisme oriental amusé qu'était celui de Montesquieu.

La culture du voyage a guidé la conception du projet. L'idée d'un Orient poétique niché dans l'épaisseur historique du Louvre a façonné sa croyance. Une distance



foncières disponibles et qu'il en existe déjà une tradition d'exploitation au Louvre, il s'agissait de ne pas renoncer à cette opportunité. Par ailleurs, les façades de la galerie Daru ont le privilège, par de belles fenêtres, d'être au contact de l'extérieur et d'offrir au visiteur un repère naturel : voir la pluie, le ciel, le soleil, la lumière belle à Paris surtout en hiver lorsqu'il neige, tout cela est un privilège rare au Louvre. Couvrir la cour serait déséquilibrer irréversiblement la galerie de Samothrace et créer une proximité sémantique désacralisante entre art gréco-romain et art de l'Islam.

Le visiteur des galeries périphériques en rez-de-chaussée peut apprécier la présence singulière, l'intégration sans violence de cette nouvelle aile muséale respectueuse d'un grand musée de France.

mutuelle entre rationalisme et forme libre. Il fallait qu'il y ait autonomie, et un visiteur derrière les fenêtres de la cour Visconti pour construire du regard ce nouveau territoire. Le voyage du Persan à Paris de Montesquieu rappelait cette nécessaire liberté réciproque. Accepter un dialogue narratif entre classicisme et Arts de l'Islam. Une quête abstraite d'universalité. Se situer et être situé dans le Louvre faisait donc sens. Parler au ciel certes mais se parler tout de même. ♦

La couleur, une signature

Rencontre avec Hubert Le Gall, scénographe d'expositions

Nadine Eghels : Pouvez-vous retracer rapidement votre parcours, qu'est-ce qui vous a amené à la scénographie d'expositions ?

Hubert Le Gall : Je suis au départ créateur de mobilier. En 1996 on m'a proposé de concevoir la scénographie d'une première exposition au Château de Blois, consacrée à l'artiste décorateur Félix Duban ; cette expérience m'a passionné parce qu'elle m'a permis non seulement de réfléchir sur les limites de la restauration dans un monument historique, mais aussi de comprendre l'importance de la mise en scène dans une exposition, spécialement lorsqu'il s'agit d'arts décoratifs. J'ai ensuite réalisé plusieurs scénographies là-bas, dont celle sur Auguste Préau qui avait été présentée quelques mois auparavant au Musée d'Orsay. Henri Loyrette a été impressionné par l'ambiance que nous avions créée avec Sylvain Bellenger, le commissaire de l'exposition, une ambiance dix-neuvième qui portait les œuvres. L'année suivante Henri Loyrette m'a demandé de faire la scénographie de l'exposition Burne-Jones (1999), et ensuite tout s'est enchaîné jusqu'à ce jour, en passant par le Musée Jacquemart-André pour lequel j'ai fait presque toutes les expositions depuis dix ans, par le Grand Palais pour lequel j'ai fait d'abord l'exposition Edouard Vuillard il y a une dizaine d'années, à Paris et à Montréal, sous la direction de Guy Cogeval. C'est une des premières fois où j'ai osé la couleur, à une époque où tous les musées pratiquaient le « white cube », les œuvres apposées sur des murs blancs. Ce fut une révélation pour moi et depuis l'usage de la couleur est devenu ma signature. J'ai ensuite travaillé un peu partout en France comme à l'étranger pour des expositions de peinture, de sculpture ou d'art décoratif, entre autres pour le Musée du Luxembourg, avec les expositions Lalique, Tiffany. Au Grand Palais j'ai réalisé la scénographie de

l'exposition France 1500 sur la sculpture des XV^e et XVI^e siècles, et aussi l'exposition Design contre Design, qui retraçait l'histoire du mobilier au XX^e siècle.

N.E. : Vous vous êtes en quelque sorte spécialisé ?

H.L.G. : De fait, j'ai fait très peu d'expositions d'art moderne ou du XX^e siècle : s'il s'agit d'installer des cimaises droites et blanches, par exemple pour présenter Yves Klein, ce n'est pas moi qu'on sollicite. Ce que j'aime, c'est raconter des histoires, créer une ambiance, donc on fait surtout appel à moi quand il est nécessaire de « porter » une exposition, de la situer dans son époque. Ainsi, la grande exposition Monet au Grand Palais a été une aventure formidable, car je me souvenais de l'exposition de 1980, très sobrement présentée ; je ressentais la nécessité de raconter autre chose, sans désacraliser l'œuvre bien sûr mais en créant, par des détails, des ambiances qui la serviraient. Par exemple, au début de l'exposition les cimaises sont un peu ondulantes, Monet est alors un artiste qui travaille d'après nature et qui capte des images au gré de ses promenades. Je voulais qu'on oublie le Grand Palais, qu'on ressente la promenade, d'Argenteuil à Paris. Au fur et à mesure de l'exposition, les cimaises se raidissent, évoquant l'artiste d'atelier que Claude Monet devient, pour finir sur l'évocation des *Nymphéas* de l'Orangerie à Paris. Les visiteurs ont beaucoup apprécié cette manière presque imperceptible d'accompagner l'œuvre et l'artiste dans leur cheminement. C'est un travail subtil sur le rythme, qui produit un effet presque inconscient.

N.E. : La scénographie, un travail qui ne se voit pas ?

H.L.G. : Dans la plupart des expositions le scénographe ne doit pas imposer sa personnalité au détriment des œuvres. En travaillant sur les volumes comme sur les détails, son

« Le scénographe ne doit pas imposer sa personnalité au détriment des œuvres. »

unique obsession doit être la mise en valeur des œuvres qu'on lui confie. Certaines expositions, au contraire, ont besoin d'être accompagnées par une mise en scène plus présente, c'est souvent le cas des expositions d'art décoratif. Il ne faut pas se tromper d'approche.

N.E. : Comment pouvez-vous décrire votre rôle ?

H.L.G. : Idéalement, on m'appelle dès la gestation du projet. J'explique aux commanditaires que je suis leur premier visiteur. Si je m'ennuie, le public le ressentira. Je n'ai pas fait d'études d'histoire de l'art, mais j'ai une centaine d'expositions derrière moi. J'ai donc une sensibilité d'amateur éclairé, pas de spécialiste, qui me permet d'entrer assez rapidement dans un sujet tout en gardant la fraîcheur d'un regard extérieur. Tout part de l'œuvre à présenter, c'est elle qui m'inspire, me nourrit, suscite l'émergence d'un scénario. Une exposition, c'est une histoire que l'on raconte, avec un début, une fin et entre les deux des points d'orgue. Je participe à l'élaboration de ce scénario avec les commissaires de l'exposition, avec un angle de vue souvent plus concret, puisque mon rôle est de trouver le rapport parfait entre les volumes et les œuvres présentées. Je commence donc mon travail avec l'esprit d'un narrateur et ce n'est qu'ensuite que je raisonne avec le regard d'un architecte. Mon premier rôle, très en amont, est donc de cerner s'il y a une adéquation parfaite entre le nombre d'œuvres prévu par que les commissaires et la place disponible. Une exposition n'est pas un catalogue d'exposition, tout ne peut être dit et montré, pour des raisons d'espace et de compréhension. Pour l'exposition Claude Monet, nous avons supprimé de la liste initiale une vingtaine d'œuvres, pour un problème de place ou de cohérence. C'est une mission délicate, mon rôle n'étant pas de choisir les œuvres à supprimer mais de conduire les commissaires d'exposition vers un équilibre idéal. Pour l'exposition *Mélancolie* au Grand Palais en 2005, Jean Clair avait conçu un scénario d'une grande intelligence, avec des œuvres d'une grande variété. Mon rôle a été d'aider à trouver le rythme des sections, leur enchaînement, et je crois avoir servi au mieux le projet en créant une ambiance qui a contribué au succès, aussi énorme qu'imprévisible, de la manifestation. C'est peut être une des expositions où le public a le plus senti le travail de mise en valeur des œuvres. On m'en parle encore et souvent avec émotion. Plus vite je suis associé au projet et mieux c'est. Il est toujours plus simple de ne pas demander le prêt de certaines œuvres plutôt que d'y renoncer au dernier moment !

N.E. : Et ensuite ?

H.L.G. : Ensuite vient la deuxième partie de mon travail : aider à la conception du cheminement de l'exposition.... Le public vient pour y découvrir des œuvres, s'enrichir intellectuellement, mais aussi pour se faire plaisir. Une exposition est un spectacle au sens noble du terme et en ce sens les expositions ont beaucoup évoluées depuis quinze ans. C'est un moment de détente que nous devons rendre le plus agréable possible. Les enjeux économiques sont importants, les expositions se doivent de réussir de par

leur contenu mais aussi en termes de fréquentation. Il faut donc être plus que pédagogue, il faut séduire, et les moyens pour y parvenir sont multiples. Notre rôle est de donner au visiteur des clés de compréhension et d'émotion qui vont le toucher ou éveiller son intérêt. Le visiteur doit s'approprier l'exposition. Plus il rentre dans le sujet et plus il en ressortira satisfait. Nous devons lui parler de ce qu'il connaît pour le mener vers la découverte des œuvres. Je me souviens que pour l'exposition Vuillard, nous avons créé au centre l'exposition une carte du « Paris de Vuillard », le public était

« Je suis très présent au moment de la mise en place des œuvres même si les plans d'accrochage ont été faits avec précision. »

curieux de projeter des souvenirs personnels à travers des photos anciennes des rues où le peintre avait vécu, et cette interactivité le rendait plus attentif devant les œuvres.

N.E. : Intervenez-vous au moment de l'accrochage ?

H.L.G. : Oui, c'est un moment crucial et que je ne rate jamais. Je suis très présent au moment de la mise en place des œuvres même si les plans d'accrochage ont été faits avec

précision, surtout aujourd'hui avec la possibilité de réaliser l'ensemble de la mise en scène en 3D. Il y a des œuvres qu'il faut isoler, d'autres qu'il est judicieux de regrouper, d'autres moins fortes mais qui présentent un intérêt historique, des chefs d'œuvre qu'il faut sublimer. Pour prendre en compte tous ces facteurs, il faut avoir assez d'espace.

N.E. : Préférez-vous investir des lieux vides ?

H.L.G. : Au Grand Palais, on a des grands plateaux, 500 m² sans aucun cloisonnement, qu'on peut découper à loisir, avec plus de 5 mètres sous plafond. On organise l'espace comme on veut, le public ne le reconnaît jamais d'une exposition à l'autre. Et puis il y a des musées avec des salles établies, comme au Musée Jacquemart-André. On y intervient donc moins sur l'architecture, plus sur l'ambiance, en variant les couleurs, les matières d'une salle à l'autre. Pour l'exposition Canaletto - Guardi, j'ai travaillé sur la couleur de la lagune, le reflet, l'ombre et la lumière.

N.E. : Nous revenons à la couleur...

H.L.G. : Oui, c'est un aspect essentiel de mon travail. Les couleurs ne sont pas juste décoratives, elles portent une énergie, incarnent une époque, transmettent un climat, émettent des émotions différentes, subliminales. Au-delà des significations symboliques, il y a un rapport purement physique à la couleur ; je m'efforce d'en tenir compte et je tente de m'en servir, mais toujours pour servir l'artiste et l'œuvre que je suis en charge de mettre en valeur. ♦

Nadine Eghels : *Quel est le concept du Centre Pompidou-Metz, pourquoi et comment a-t-il vu le jour ?*

Laurent Le Bon : Pour le Centre Pompidou-Metz comme pour le Louvre-Lens, l'idée de départ est de décentraliser le projet culturel des établissements publics nationaux. Il ne s'agit pas vraiment de décentralisations d'ailleurs, puisque le pouvoir appartient aux structures nouvelles qui sont des établissements publics de coopération culturelle (EPCC) réunissant l'ensemble des partenaires : l'établissement public « parent », l'État et les collectivités territoriales. Notre maître d'ouvrage est Metz Métropole, la communauté d'agglomération qui réunit Metz et 39 autres communes. Au départ, l'idée était de développer à Metz un projet culturel autonome, avec ses propres forces, enjeux et lignes directrices. La programmation est articulée autour d'expositions temporaires qui sont conçues pour le lieu et non importées de Paris. Contrairement au Louvre-Lens, nous n'avons pas de « Galerie du Temps » qui présente pour une longue durée des œuvres venues de Paris, mais nous nous sommes axés sur les valeurs qui sont celles du Centre Pompidou : produire des expositions temporaires qui reflètent la création contemporaine, avec la volonté d'être toujours en mouvement, pour reprendre le terme imaginé par le poète Francis Ponge lors de la création de Beaubourg : « moviment », contraction entre les mots mouvement et monument. L'idée que dès le départ, le mouvement était intégré dans l'histoire du Centre Pompidou. À Metz nous en sommes l'écho, puisqu'on

Une conquête de tous les instants

Rencontre avec Laurent Le Bon, directeur du Centre Pompidou-Metz



ne stabilise rien mais qu'on programme uniquement des expositions temporaires, de rythmes, de surfaces et de contenus différents.

N.E. : *La différence entre exposition permanente et temporaire aurait tendance à s'estomper ?*

L.L.B. : C'est ce qu'on constate dans nombre de musées dans le monde : la distinction entre exposition temporaire et permanente est de plus en plus subtile ! Il y a des expositions temporaires faites à partir de collections permanentes, et des collections permanentes qui intègrent un maximum d'œuvres prêtées par d'autres musées ou par des particuliers. Exemple, l'exposition temporaire « Renaissance » au Louvre-Lens, qui réunit quasi uniquement des œuvres de la collection permanente du Louvre.

N.E. : *Où réside finalement la différence ?*

L.L.B. : Ce qui fonde une exposition temporaire, c'est qu'on réunit toutes les énergies pour rassembler des œuvres dispersées aux quatre coins du monde. Après l'exposition inaugurale, « Chefs-d'œuvre ? », qui occupait l'ensemble des espaces, nous avons lancé notre programme d'expositions temporaires avec un rythme annuel de 4 à 6, chacune occupant au plus deux espaces sur les quatre dont nous disposons, ayant chacun une surface de 1200 m². Les plus grandes expositions font environ 2500 m², les plus petites aux alentours de 1000. La programmation des expositions est conçue selon deux axes : d'une part des expositions monographiques, qui mettent en valeur des artistes, choisis en dialogue avec le Centre Pompidou à Paris, n'ayant jamais fait l'objet d'une grande exposition en France (ou du moins pas dans un passé récent), par exemple Sol LeWitt présenté actuellement, sans doute un des plus fameux artistes américains contemporains. C'est la plus grande exposition qui lui ait été dédiée, nous avons mis six mois à réunir une centaine de personnes, essentiellement ses assistants, qui ont recréé les dessins de Sol LeWitt in situ, dans une scénographie particulière.

N.E. : *Quel est votre programme à venir ?*

L.L.B. : Nous préparons la première grande exposition en France de Hans Richter, grand artiste du XX^e siècle, inventeur du cinéma abstrait, décédé il y a une vingtaine d'années : une traversée du siècle ! Et dans deux ans suivra une exposition consacrée à Sergueï Eisenstein, l'immense cinéaste russe, dans ses rapports avec les autres arts, par exemple avec la peinture du Greco ou les dessins

de Daumier, et qui montre aussi comment son œuvre a influencé les grands artistes contemporains. Et cet été nous mettrons en valeur la figure d'Allen Ginsberg et revisiterons avec lui la Beat Generation.

N.E. : *En dehors de ces expositions monographiques ?*

L.L.B. : D'autre part, plus original à mon sens, nous développons des expositions thématiques, type « 1917 » qui s'est terminée à l'automne après un important succès public. Nous avons inauguré le Centre Pompidou-Metz avec l'exposition « Chefs-d'œuvre ? », qui questionnait cette notion controversée. En mai nous aurons l'exposition « Vues d'en haut », multidisciplinaire elle aussi, de Pissarro à Google Earth, et qui implique une scénographie singulière. Et pour l'automne, nous avons invité Clément Chéroux et Quentin Bajac, nouvellement nommé Conservateur en chef pour la Photographie au MoMA à New York, à réfléchir avec nous sur « L'esthétique paparazzi », qui apparaît au début du XX^e siècle et s'achèverait avec le décès de Lady Di.

N.E. : *Peut-on parler d'esthétique ?*

L.L.B. : Il s'agit d'un pan de la photographie qui a ensuite influencé d'autres domaines de l'art contemporain, et qui réunit certains critères : la distance, le flou, l'image volée... Là aussi c'est une exposition conçue pour Metz, qui ne circulera pas en France mais que nous essaierons de présenter à l'étranger. ☛

N.E. : Mais en ce qui concerne la France, le public viendra à Metz !

L.L.B. : Oui, car il est important qu'une collection nationale ne soit pas réservée aux Parisiens. La collection du Centre Pompidou compte 70000 œuvres, dont seulement 2000 sont montrées à Paris, beaucoup d'entre elles sont prêtées. À Metz nous créons un autre modèle.

N.E. : En quoi l'architecture du lieu influence-t-elle la programmation ? Une exposition comme « 1917 » aurait-elle pu être présentée à Paris ?

L.L.B. : Les salles du Centre Pompidou ne permettent plus de présenter de très grands formats. Au départ de « 1917 », il y a la volonté de montrer le plus grand Picasso du monde (plus de 10 mètres de haut), *Parade*, le rideau de scène qu'il a créé pour les Ballets russes au théâtre du Châtelet en 1917. Une œuvre fondamentale, contemporaine de la *Fontaine* de Duchamp ! L'exposition a été conçue comme une tranche archéologique dans cette année 1917 extraordinaire sur tous les plans, historique, politique, littéraire et artistique. Ce n'est donc pas l'architecture qui définit les expositions. Néanmoins, nous avons eu la chance, pendant trois ans, de dialoguer avec l'architecte japonais Shigeru Ban associé au français Jean de Gastines, afin d'aboutir à un outil qui reprend les grands fondements du Centre Pompidou parisien, mais adaptés aux années 2000 : la flexibilité, la multidisciplinarité, la transparence, le contrôle de la lumière, les grands plateaux superposés, divisés en galeries, mais qui peuvent être très facilement cloisonnés en maintenant la stabilité hygrométrique et thermique. La présentation de l'art contemporain nécessite tantôt des boîtes noires, tantôt une lumière proche de celle du jour. Les baies latérales permettent de faire entrer la lumière

assez loin dans la galerie mais on peut aussi les obturer jusqu'à l'obscurité. Notre plafond, réparti en 60 zones, permet de faire varier la lumière de 0 à 500 lux.

N.E. : Comment concevez-vous la visite au Centre Pompidou-Metz ?

L.L.B. : Aujourd'hui la notion de plaisir est centrale. Le musée n'a plus seulement une mission éducative et pédagogique, c'est une machine à rêver, une boîte à miracles. Il s'agit d'offrir au visiteur une expérience ludique et sensuelle, et ce fut l'enjeu du Centre Pompidou à Paris depuis sa création en 1977. Andy Warhol disait en 1960 qu'entre un musée et un grand magasin, la différence n'est pas si grande ! Le modèle du parc d'attraction est omniprésent, et il nous faut essayer de comprendre comment des gens dont le temps libre est limité vont arbitrer entre les différentes possibilités qui s'offrent à eux, le jardinage, le sport, le cinéma... ou le musée ! La compétition ne se joue pas entre les musées, mais entre les différents types de loisirs.

On est obligé de constater que même si les salariés ont plus de temps libre depuis la loi sur les 35 heures, le nombre de personnes allant une fois par an au musée n'a pas varié depuis les années 1970.

N.E. : Pourquoi alors parle-t-on d'augmentation de la fréquentation des musées ?

L.L.B. : Parce que ce sont les mêmes qui y vont plus souvent ! Notre souci est toujours la conquête du public, et pour cela il nous faut multiplier les approches. Au Centre Pompidou-Metz, une programmation culturelle multiple (cinéma, musique, littérature...) est élaborée en dialectique permanente avec les expositions, de sorte qu'il se passe toujours quelque chose. Il faut sans cesse renouveler l'offre pour susciter l'envie.

N.E. : Comment évolue la fréquentation ?

L.L.B. : Notre public est d'abord local, et nous nous en réjouissons ! Même s'il y a eu un léger tassement de la fréquentation depuis la première année, nous avons eu 500 000 visiteurs l'année dernière. Notre public vient et revient. C'est une conquête de tous les instants. Il nous faut présenter des expositions d'envergure internationale, car pour le public par exemple venu en TGV la visite représente un certain budget. Il s'agit de le motiver par la richesse qualitative de l'offre.

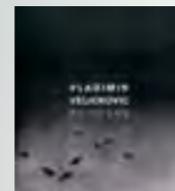
N.E. : Travaillez-vous avec des scénographes attitrés ?

L.L.B. : Non, contrairement au Centre Pompidou qui a pris ce parti depuis le début. Nous préférons faire appel à des scénographes différents pour chaque exposition, en fonction du concept et des œuvres présentées. Chaque fois nous faisons un appel d'offre public, et puis un petit concours pour quatre candidats sélectionnés sur dossier. Ainsi, sur une dizaine d'expositions montées depuis trois ans, nous n'avons jamais fait appel deux fois au même scénographe. ♦

Nomination

Au cours de sa séance plénière du 30 janvier, l'Académie des Beaux-Arts a élu **Patrick de Carolis** directeur du **Musée Marmottan Monet** et de la **Bibliothèque Marmottan**. Il succède dans ces fonctions à Jacques Taddei, membre de l'Académie des Beaux-Arts décédé le 24 juin 2012. Né à Arles en 1953, Patrick de Carolis est membre de l'Académie des Beaux-Arts depuis 2010 (section des membres libres). Diplômé en 1974 de l'École supérieure de journalisme de Paris, il débute sa carrière à France-Régions 3 (FR3), puis entre en 1975 à TF1. Grand reporter à Antenne 2 en 1984, il rejoint ensuite les équipes de La Cinq où il crée plusieurs magazines comme « Reporters », « Nomades » ou « Réussites ». En 1992, nommé Directeur de l'information, il crée sur M6 le magazine « Zone interdite ». Directeur des documentaires et magazines sur France 3 en 1997, il y crée et présente jusqu'en 2005 le magazine culturel « Des racines et des ailes », émission consacrée au patrimoine français et mondial, avant d'être élu à la présidence du groupe France Télévisions, qu'il dirige de 2005 à 2010. Il a également exercé des responsabilités au sein de la presse écrite, comme Directeur général du *Figaro Magazine* entre 2001 et 2004 et créé en 2001 le festival « Les Eclectiques de Rocamadour », qui réunira pendant dix ans de grands interprètes de musique, de danse et de théâtre. Fin 2010, il monte sa société de production, Anaprod, principalement consacrée au monde de l'art et réalise notamment dans ce cadre l'émission « Le Grand Tour », voyage culturel autour du monde. ♦

Parutions



Parution, en mars, de « **Vladimir Velickovic, Peinture** », textes de Bernard Noël et Alin Avila, monographie consacrée à la totalité de sa peinture avec biographie et bibliographie. Éd. Gourcuff-Gradenigo / Samantha Sellem.



Parution de l'ouvrage *Brasilia*, par **Lucien Clergue**, textes de Monika Turk, Paul Andreu, Arrabal, Oscar Niemeyer et Lucien Clergue, aux Éd. Hazan, Paris.



Parution, en mai, de *Baleines et déesses*, gravures et texte de **Pierre-Edouard**, aux Éd. Alias | William Blake and Co.

Louis-René Berge

Le graveur Louis-René Berge nous a quittés dans sa 86^e année, le 13 février dernier. Son confrère Érik Desmazières lui rend hommage. Extraits. Photo Juliette Agnel

« Je crois me souvenir avoir rencontré Louis-René Berge pour la première fois chez l'imprimeur en taille-douce René Tazé. Il venait alors dans son atelier faire des tirages de ses estampes qu'il ne tirait pas encore lui-même jusqu'au jour où René T. lui a appris la technique très délicate du « Chine appliqué » et qu'il a pu ensuite être son propre imprimeur. Cela devait être au début ou au milieu des années 80. J'avais eu aussi l'occasion de voir ses gravures à la galerie Biren, d'abord rue Jacob puis rue Madame, mais il est vrai que les rencontres étaient rares. [...] Alors qu'on a coutume de penser que le burin requiert un long apprentissage, Louis-René le maîtrise très vite et très vite viennent des planches très accomplies. Les premiers burins du début des années 60 sont certes encore influencés par l'esthétique de Jacques Villon qu'il avait eu l'occasion de rencontrer. Vient ensuite une longue interruption pendant laquelle Louis-René a une autre activité professionnelle, période qui fut aussi sûrement une phase de maturation.

A partir de 1975 (il a alors 48 ans), il donne toute sa mesure : le trait devient souple, ondulant, hypnotisant parfois, on est frappé par la très heureuse répartition des gris des blancs, des noirs dans des planches aux sujets souvent vus d'un point de vue surplombant qui donne à ces images pourtant figuratives une étrangeté décalée... Je pense à l'Attente de 1976, la Manif, les Chaises en 1977... Je ne vais pas les citer toutes, mais il y a là beaucoup de belles réussites.

A partir des années 80, cela change un peu : le noir est plus présent, l'usage du fameux « Chine appliqué » plus systématique, mais il reste fidèle à cette manière très personnelle de voir souvent les choses d'en haut comme dans la belle planche intitulée Glissement d'une Ombre portée de 1992.

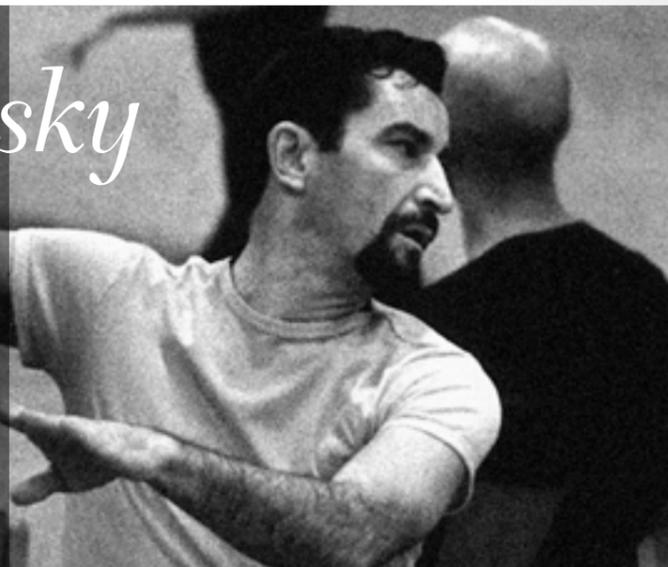
Peut-être qu'une de ses plus belles réussites est un ouvrage « à trois voix », Ce Fragment de souffle de 1992, beau livre d'artiste conçu et réalisé avec Bernard Vargaftig et Jean-Yves Bosseur. Au total plus de trois cents estampes, essentiellement des burins, on l'aura compris...

[...] J'ai beaucoup de regrets à voir partir ce confrère qui a beaucoup fait pour les autres, mais dont j'admire aussi et peut-être avant tout les belles plaques de cuivre gravées avec lenteur mais qui à leur tour défient le temps qui passe... »

Près de Strawinsky

Par Mario Bois, éditeur de musique

Le Sacre du printemps, créé par Maurice Béjart à l'Opéra de la Monnaie à Bruxelles en décembre 1959, a bouleversé par sa beauté et son audace. Parfum de scandale et triomphe mondial. Plus que réticent, le Maître lui-même est finalement convaincu. Mario Bois est le témoin privilégié de cette aventure artistique hors du commun. Récit. Maurice Béjart, photo DR



Nous sommes en juin 1959, arrive à mon bureau un jeune chorégraphe débutant qui faisait, avec ses huit danseurs, des petits ballets d'avant-garde au Théâtre de l'Etoile. Il s'appelait Maurice Béjart. On se connaissait depuis quelque temps. Il dit : « Tu sais ce qui m'arrive ? Ils créent à Bruxelles une compagnie de quarante danseurs et ils m'ont demandé de la diriger ! » « C'est formidable ! Et qu'est-ce que tu vas faire ? » « Je vais faire le *Sacre du printemps*. » « Quoi ? Ça va pas bien la tête. Toi ? le *Sacre* ? Balanchine n'a pas osé le faire, Robbins non plus, Martha Graham non plus ! » « Tais-toi, tu n'y connais rien ! Donne-moi les disques ! » « Voilà Markevitch, c'est le meilleur. » « Les autres. » Il s'en va avec 4 ou 5 disques. Je me souviens avoir dit à la secrétaire : « Ce petit prétentieux, il va se casser la figure ! » Le ballet est créé à Bruxelles en décembre. Je n'y vais pas. La première est donnée devant un public de notables ; le roi est là. C'est un scandale. Le *Sacre* de Béjart célébrait le printemps par un grand accouplement sexuel final. Les spectateurs se voilaient la face. Trois mois plus tard, je vois le ballet à Paris, au Théâtre des Nations. Je suis fasciné, émerveillé, et c'est un triomphe. Peu après, au bureau, coup de téléphone. C'est Strawinsky. Il annonce qu'il arrive tel jour, telle heure. Comme je le ferai toujours, je loue la limousine, l'hôtel, et avec Pierre Souvchinsky, nous allons les chercher à Orly. Embrassades, effusion ; la voiture démarre et alors Strawinsky demande, sur un ton accablé par les événements : « Qu'est-ce que c'est que ce petit jeune homme qui m'a pris mon *Sacre* ? Il paraît qu'à la fin, ils font tous l'amour sur la scène !! » « Mais non, dit Pierre, ce n'est pas ça l'important. C'est un grand ballet très réussi. » « Mon *Sacre*, c'est une jeune fille qui danse au milieu des vieux sages, jusqu'à la mort, vous comprenez ? Dans ma musique, il n'y a pas de sexe. »

Pierre se penche vers moi et dit : « ... elle en est pleine !! » « Il faut interdire, je vous ordonne d'interdire ! » Cette fois le séjour est bref, deux jours, et ils repartent. Je demande à Pierre : « Qu'est-ce que je dois faire ? » D'autant que ma direction ne dit rien. « Laissez courir, je vous soutiens. » Et les représentations s'enchaînaient. C'était partout le triomphe. Trois mois plus tard, Orly, ils arrivent. À peine étions-nous assis sur le banc, attendant les bagages, Strawinsky s'exclame : « Est-ce qu'ils font toujours l'amour sur la scène ? » « Écoutez, dit Pierre, ce ballet, c'est un succès fou, partout. Et vous gagnez beaucoup d'argent ! » Alors, silence ; Strawinsky baisse la tête. Pierre ajoute : « Ce *Sacre* de Béjart va entrer à l'Opéra de Paris. C'est simple : vous n'avez qu'à venir le voir, vous jugerez. » Pendant quatre ans, on essaya. Une fois ça ne tombait pas bien avec les dates de leur séjour à Paris, une autre il était enrhumé, une autre fois, c'était d'accord, tout était prêt, la limousine, la loge. 19 heures, coup de fil : « Je ne peux pas venir parce que j'ai la colique ! » Enfin il vint. C'était le 8 novembre 1968. J'eus la joie inoubliable de monter les escaliers de l'Opéra en le tenant par le bras (évidemment incognito). Derrière suivaient Véra, Pierre et Bob. Mais il avait bu, il se mouchait tout le temps, on était loin de la scène. Il ne vit pas grand-chose. Final, triomphe. Dans la loge, silence, personne n'osait l'interroger. Redescende des marches de l'Opéra, j'entre avec lui dans la voiture et je me risque : « Eh bien, Maître, qu'en pensez-vous ? » Alors il a ce mot tout à fait... *strawinskien* : « Finalement, dans ce ballet, ce qui est gênant, c'est la musique. » ♦

Grande salle des séances, le 6 février 2013

Matisse et les peintres du Nord

Par Dominique Szymusiak, Conservatrice honoraire du Musée départemental Matisse, Le Cateau-Cambrésis, Nord



Toute sa vie, Matisse se considérera comme un homme du Nord. On peut se demander comment, né dans une région aux tonalités grises et aux couleurs assourdies, il est devenu l'un des peintres les plus admirés pour avoir préservé à la couleur « sa beauté propre comme en musique on conserve les timbres ». Photo DR

La première réponse est dans ses origines et dans le contexte artisanal de création textile dans lequel il passa sa jeunesse. Henri Emile Benoît Matisse est né le 31 décembre 1869, au Nord de la France, dans la petite ville du Cateau-Cambrésis qui comptait à l'époque 9500 habitants. A la fin du XIX^e siècle, à Bohain, on fait les plus beaux tissus pour la soierie de Lyon et la Haute-couture parisienne. Autour de la maison familiale, quarante-deux ateliers de métiers à tisser Jacquard tissent les plus luxueuses étoffes. A de nombreux moments de sa vie, le peintre utilise les tissus comme un élément participatif de sa peinture et en fait un usage très personnel. Un certain tissu bleu l'accompagne dans ses voyages, sert de cadre à de nombreux tableaux et pose le problème du décoratif dans la peinture. Il avait en outre constitué une collection importante de vêtements dont il revêtait ses modèles.

Matisse poursuivra toute sa vie la recherche de l'intégration et de l'utilisation du décoratif dans sa peinture. « Le privilège de l'artiste est de rendre précieuse, d'ennoblir le plus humble sujet ». C'est ainsi qu'il va créer des tableaux avec une abondance de matières et de motifs différents et donner à voir une multitude d'espaces. Matisse, homme du nord, hérite d'une longue tradition plastique. C'est en Flandres qu'on trouve les Memling, Van Eyck, les primitifs flamands dont la richesse des couleurs et des matières donnent une somptuosité dont Matisse est l'héritier.

Elève à Saint-Quentin (Aisne) puis clerc d'avoué, il a fréquenté le musée qui conserve les portraits au pastel légués par Maurice Quentin de la Tour à sa ville natale. « Dans ma jeunesse, j'ai souvent visité le Musée Lécuyer

à Saint-Quentin, dit Matisse au sujet du portrait. On y voyait rassemblées une centaine d'esquisses exécutées par Quentin Latour au pastel, avant de faire ses grands portraits d'apparat. Les vrais portraits, c'est-à-dire, ceux dont les éléments, de même que les sentiments semblent sortir du modèle sont assez rares. » C'est aussi à un autre artiste du Nord qu'il se réfère quand il parle de portrait. Il s'agit de Rembrandt. « Qu'est ce qu'un portrait ? nous dit Matisse, Au XVII^e siècle Rembrandt, avec son pinceau ou avec sa pointe, a fait de vrais portraits. Mon maître Gustave Moreau disait qu'avant ce maître on n'avait peint que des grimaces et Rembrandt lui-même constatait que toute son œuvre n'était faite que de portraits. »

Une autre influence fut sa visite au Musée des Beaux-arts de Lille, qui lui créa un violent choc émotionnel alors qu'il doutait de sa vocation. « De la peinture comme ça j'en ferai, se dit-il devant les *Jeunes et les Vieilles* de Goya. Je sentais que dans cette voie j'avais un horizon ». « Dans mes débuts, quand j'étais élève de l'École des Beaux-Arts, je croyais que je n'arriverais jamais à peindre parce que je ne peignais pas comme les autres. Un jour j'ai vu les Goya de Lille. Alors j'ai compris que la peinture pouvait être un langage ; et même qu'elle pouvait n'être que cela. J'ai pensé que je pouvais faire de la peinture ». D'autres œuvres l'ont marqué profondément comme les tableaux de Rembrandt, la *Descente de croix* de Rubens, le triptyque de Grünewald dont il reprendra le rythme pour le Chemin de Croix de la chapelle qu'il réalise à Vence en 1948.

C'est ainsi qu'on peut regarder l'œuvre de Matisse en regard des artistes du Nord et y découvrir sa filiation. Il aura été l'un des plus grands peintres de la couleur bien qu'il soit né dans un pays où elle est assourdie. A l'inverse de Picasso, il n'aura de cesse d'aller la chercher. Loin d'avoir passé toute sa vie dans le Midi, ce n'est qu'en 1917, à l'âge de 47 ans qu'il s'installe à Nice parce qu'il a besoin d'une lumière constante d'où naissent ses couleurs. Mais n'est-ce pas dans la peinture du Nord qu'il trouve la spiritualité et « l'élévation d'esprit » qui sont sa principale quête ? ♦

Grande salle des séances, communication à venir

Claude Abeille

Commande du buste de Joseph Bergeret de Frouville, ancien maire de Sceaux, par le Conseil Général des Hauts-de-Seine.

Édith Canat de Chizy

Vivere, quatuor à cordes n°1, par le quatuor Ardeo, concert Radio-France, à la Grande Salle de l'UNESCO, à Paris, le 8 mars. Masterclass à l'Université de Montréal, du 10 au 17 mars.

Lucien Clergue

Exposition à la Foire AIPAD, à l'Armory, à New York, première semaine d'avril.

Rétrospective « Écritures de lumière », au Musée Jean Cocteau de Menton, jusqu'au 9 septembre.

Exposition « Nus ivoiriens », à Angoulême, du 11 avril jusqu'à fin mai.

Exposition et conférence « Hommage à Picasso », à l'Institut français de Madrid, fin juin.

Exposition personnelle « La Camargue », au Palais de l'Archevêché d'Arles, en mars et avril.

Jean Cortot

Participe à l'exposition « Peintres d'aujourd'hui, France/Italie », au Palais Promotrice des Beaux-Arts de Turin, jusqu'au 30 mars.

Participe à l'exposition « Salah Stétié et les peintres », au Musée Paul Valéry de Sète, jusqu'au 31 mars.

Participe à l'exposition « Salah Stétié, manuscrits et livres d'artistes », à la Bibliothèque Nationale de France - François Mitterand, jusqu'au 14 avril.

François-Bernard Michel

A été élu Président de l'Académie de Médecine pour 2013.

Yves Millecamps

Participe, dans le cadre des Rencontres d'Art, à l'exposition « Coups de Cœur », au Musée Ingres à Montauban, du 12 avril au 16 juin.

François-Bernard Mâche

Nocturne pour piano et sons enregistrés par Georges Beriaçvili, à la salle Cassin de Houilles (78), le 24 mars.

Muwatalli, un des *Trois chants sacrés*, sur un texte en hittite, sera interprété par la soprano Françoise Kubler au temple protestant de Hoerdt (Bas-Rhin), le 1^{er} avril.

Laurent Petitgirard

Vient d'être reconduit comme directeur musical et chef permanent de l'Orchestre Colonne jusqu'en juin 2017.

Dirige un nouveau cursus d'enseignement au Conservatoire de Paris, « Musique à l'image », consacré à la composition pour le cinéma.

Pierre-Edouard

Exposition des gravures du livre *Baleines et déesses*, à la Galerie Document 15, à Paris, du 28 mars au 4 mai.

Jean Prodromidès

Traverses, œuvre symphonique, par l'Orchestre Colonne dirigé par Laurent Petitgirard, à la Salle Pleyel, à Paris, le 16 avril.

Trémois

« Traits de Passion », exposition d'œuvres récentes qui présentera un « drame » de 24 m et une chapelle, au Réfectoire des Cordeliers, à Paris, du 11 avril au 8 mai.

Vladimir Vélïckovic

Participe à l'exposition « Peintres d'aujourd'hui, France/ Italie », au Palais Promotrice des Beaux-Arts de Turin, jusqu'au 30 mars.

Participe à l'exposition « Salah Stétié et les peintres », au Musée Paul Valéry de Sète, jusqu'au 31 mars.

Exposition personnelle à la Galerie Anna Tchopp, à Marseille, dans le cadre de « Marseille capitale Européenne de la Culture », en mars.

Exposition personnelle à la galerie de l'Académie Serbe des Sciences et des Arts, à Belgrade, en mai.

Exposition personnelle au centre d'Art Contemporain André Malraux, à Colmar, en juin.

Zao Wou-Ki

Exposition d'une série d'aquarelles inédites autour du triptique *Hommage à Claude Monet (1991)*, au Musée des Beaux-Arts de Rouen, jusqu'au 26 mai.

Page 1 : Les galeries du jouet vues de la nef du Musée des Arts décoratifs, aile de Marsan du Palais du Louvre.

Bernard Desmoulin architecte.
Photo Sébastien Andreï

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud D'HAUTERIVES

BUREAU 2013

Président : Lucien CLERGUE
Vice-président : Claude ABEILLE

SECTION I - PEINTURE

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

SECTION II - SCULPTURE

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

SECTION III - ARCHITECTURE

Roger TAILLIBERT • 1983
Paul ANDREU • 1996
Yves BOIRET • 2002
Claude PARENT • 2005
Jacques ROUGERIE • 2008
Aymeric ZUBLENA • 2008

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

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

Lucien CLERGUE • 2006
Yann ARTHUS-BERTRAND • 2006

ASSOCIÉS ÉTRANGERS

S.M.I. Farah PAHLAVI • 1974
Ieoh Ming PEI • 1983
Philippe ROBERTS-JONES • 1986
Ilias LALAOUNIS • 1990
Andrzej WAJDA • 1994
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

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.