Lettre de l'ACADEMIE des BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE

La Libération du son

numéro 74 hiver 2013

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

Éditorial

Perpétuer l'esprit de création est sans doute la mission première de la section de Composition musicale de l'Académie des Beaux-Arts, dont les membres sont élus pour leur apport à leur discipline. Elle ne cesse, par ses recherches et ses œuvres, d'offrir des pistes pour un renouvellement de son art. Elle nous invite ici à considérer un siècle de « musiques contemporaines », avec ses parts de nouveautés, ses avancées, ses innovations, en particulier dans l'ordre technologique.

Dans cet ensemble, une figure s'impose, celle pourtant si discrète d'Henri Dutilleux, récemment disparu, dont l'œuvre a eu un rayonnement international. Pour des soucis qui l'honoraient, il n'avait pas souhaité rejoindre l'Académie. Mais, nommé à la Libération Chef du service des illustrations musicales de la Radiodiffusion française, il a contribué, par ses commandes aux compositeurs, à diffuser leurs musiques, alors que toute émission nouvelle réclamait un générique musical. Le Club d'Essai, sous l'autorité de Jean Tardieu, entreprit, avec son appui, de produire des émissions dramatiques originales fondées sur l'association d'un compositeur et d'un écrivain. Ainsi, d'André Jolivet et Paul Claudel pour *Le Livre de Christophe Colomb*, jamais représenté, de Pierre Capdevielle et Albert Camus, de Joseph Kosma et Jacques Prévert… Par son action, Henri Dutilleux affirmait un rôle fondamental de la Radiodiffusion : promouvoir les musiques contemporaines. Il avait donné l'exemple.

Voici le dernier éditorial de la Lettre *écrit par Paul-Louis Mignon, correspondant de notre Académie, qui vient de nous quitter.*
Au fil des années, il a accompagné le comité de rédaction de la Lettre, dont il était le délégué, nous éclairant de sa grande connaissance des arts vivants, et aiguisant notre réflexion de ses remarques pertinentes.
Il va nous manquer.

Arnaud d'Hauterives, *Secrétaire perpétuel*

Retrouvez l'intégralité du dossier thématique de la Lettre de l'Académie des Beaux-Arts à l'adresse Internet : www.academie-des-beaux-arts.fr/lettre/minisite_lettre74/index.html

LETTRE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS • *Directeur de la publication* : Arnaud d'Hauterives • *Comité de rédaction* : délégué Paul-Louis Mignon ; membres : Yves Millecamps, Claude Abeille, Yves Boiret, Aymeric Zublena, François-Bernard Michel, Michaël Levinas, Lucien Clergue
Ont contribué à ce numéro : Lydia Harambourg, Bernard Perrine • *Conception générale, rédaction et coordination* : Nadine Eghels • *Conception graphique, réalisation* : Claude-Matthieu Pezon • *Impression* : Belzica Imprimerie Frazier • ISSN 1265-3810 • Académie des Beaux-Arts 23, quai de Conti 75006 Paris
www.academie-des-Beaux-Arts.fr

sommaire

page 2
Éditorial

page 3
Expositions au Palais de l'Institut de France :
« Les artistes de la Casa de Velázquez »
Katharine Cooper « Les Blancs Africains, voyage au pays natal »

pages 4, 5
Actualités :
Séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts
Séance solennelle des cinq académies

pages 6 à 27
Dossier :
« La libération du son »

pages 28, 29
Prix & concours 2013
Prix de Gravure Mario Avati - Académie des Beaux-Arts

page 30
Actualités :
Le musée Zervos
Un projet architectural exemplaire
Hommage :
Paul-Louis Mignon
Parution

page 31
Communication :
« Paul Durand-Ruel, ami et marchand des artistes de son temps »
Par Flavie Durand-Ruel

page 32
Calendrier des académiciens

Espace Evolution Pierre Cardin

Les artistes de la Casa de Velázquez

La quatrième édition de l'exposition « Itinerencia », qui a pour dernière étape Paris, après Madrid, Real Monasterio de Veruela [province de Saragosse], a été présentée à l'Espace Evolution mis à disposition par Pierre Cardin .

« Il convient de souligner que, pour la première fois, sont regroupées les œuvres de tous les artistes en résidence pendant une année universitaire. Auprès des dix plasticiens et des deux architectes, une cinéaste et deux compositeurs ont trouvé leur place pour mieux porter l'esprit de toute cette promotion et refléter la richesse pluridisciplinaire de leurs travaux. Quinze artistes au total qui, après une année consacrée à la réalisation de leur programme, livrent ici leur création. Au-delà de la justesse et de la variété des propositions artistiques, force est de relever les riches collaborations qui, tout au long de leur résidence, se tissent entre les différents artistes, nourrissant leur œuvre au même titre que les échanges avec d'autres résidents, bénéficiaires de bourses de courte durée, et avec les chercheurs, membres de l'École des hautes études hispaniques et ibériques, qui est l'autre composante de l'établissement. Ces échanges sont le fruit d'un « désir d'Espagne » qui les a tous conduits à Madrid : ils constituent une des forces vives de notre « maison ». »

Jean-Pierre Étienvre ***Directeur de la Casa de Velázquez***

« Avec l'automne revient chaque année le plaisir de découvrir les travaux réalisés par les artistes ayant eu le privilège de séjourner à la Casa de Velázquez depuis le mois de septembre. C'est également l'occasion de se réjouir des liens profonds et pérennes tissés au cours des années entre nos deux institutions. Cette année encore, les membres des différentes sections de l'Académie des Beaux-Arts ont, avec un intérêt toujours nouveau, découvert et suivi dans leur cheminement une quinzaine de jeunes artistes dont le talent a pu se déployer sous les auspices de ce lieu exceptionnel : peintres, sculpteurs, graveur, architectes, photographes, mais également, cette année, compositeurs et cinéaste sont à l'honneur dans ce catalogue qui se veut une magnifique illustration de la pluridisciplinarité au cœur du projet de l'Académie de France à Madrid. La richesse, dans la genèse du processus de création, des possibilités offertes à un artiste par la confrontation à d'autres créateurs, à d'autres disciplines, est immense : cette idée, qui est également le principe fondateur de notre Académie, continuera, je l'espère, à inspirer longtemps nos échanges et nos actions.

Arnaud d'Hauterives, ***Secrétaire perpétuel***

En haut : Lucie Geffré, Magali *(détail), 2013, technique mixte sur toile.*

Palais de l'Institut de France

Katharine Cooper « Les Blancs Africains, voyage au pays natal »

L'exposition de Katharine Cooper, lauréate 2012 du Prix de Photographie Marc Ladreit Ladreit de Lacharrière consacrée à la communauté blanche d'Afrique du Sud, a eu lieu du 24 octobre au 24 novembre dernier salle Comtesse de Caen. Organisée dans le cadre des Saisons Afrique du Sud - France 2012 & 2013 et du Festival Photo Saint-Germain-des-Prés, elle a attiré près de 8000 visiteurs.

www.academie-des-beaux-arts.fr

En haut : Richard Schoeman sur les marches, Jeffreysbaai, Afrique du Sud, 2013. © Katharine Cooper

Ci-dessous : l'exposition, salle Comtesse de Caen.
Photo Thomas Raffoux

Séance publique annuelle de l'Académie des Beaux-Arts

Au cours de cette séance, Lucien Clergue, Président de l'Académie des Beaux-Arts et membre de la section de Photographie, a rendu hommage aux académiciens et correspondants de notre Compagnie récemment disparus. Le palmarès des nombreux prix et récompenses décernés par l'Académie des Beaux-Arts a été proclamé par Claude Abeille, Vice-président, membre de la section de Sculpture. Le programme musical de cette séance était assuré par l'Orchestre Colonne, sous la direction de Laurent Petitgirard, et par l'ensemble vocal Les Cris de Paris, sous la direction de Geoffroy Jourdain.

L'Orchestre Colonne a interprété *Siegfried Idyll*, de Richard Wagner, et *Allegro pour quatuor à cordes et orchestre à cordes*, d'Edward Elgar. L'ensemble vocal Les Cris de Paris a interprété *Voulez Ouyr les Cris de Paris*, de Clément Janequin. Comme le veut la tradition, la séance s'est terminée traditionnellement avec la *Fanfare de La Péri* de Paul Dukas. ◆

En haut : ce mercredi 20 novembre, parmi les membres de l'Académie présents à cette photo de groupe, on peut reconnaître, de gauche à droite, assis au premier plan : Gérard Lanvin, le Secrétaire perpétuel, Arnaud d'Hauterives, Yves Boiret. Debouts : Jean Anguera, Lucien Clergue, Jean Cardot, Vladimir Velickovic, François-Bernard Michel, Patrick de Carolis, Claude Abeille, Aymeric Zublena, Antoine Poncet et derrière lui Erik Desmazières, Édith Canat de Chizy, Leonard Gianadda, Jean Cortot, Jacques Rougerie, Alain-Charles Perrot, Brigitte Terziev, Jean Prodromidès, Yves Millecamps, François-Bernard Mâche, René Quillivic et Yann Arthus-Bertrand. Photo Juliette Agnel

Le 20 novembre dernier, sous la Coupole de l'Institut de France, a eu lieu la séance solennelle de l'Académie des Beaux-Arts.

Extrait du discours prononcé par le Secrétaire perpétuel Arnaud d'Hauterives et intitulé « La vie silencieuse des natures mortes » :

« Ces « moindreries », comme les nomme Dürer avec une tendresse admirative, révèlent la prouesse plastique du peintre qui, pour plaire et toucher, ne dispose ni de la majesté d'une scène ni de la profondeur psychologique d'un personnage.
Ces vies immobiles et silencieuses, dépourvues de sujets vivants que l'on nomme peintures coites puis natures mortes sont en fait des « morceau(x) de peinture savante et de virtuosité pure » qui oscillent entre réalisme et symbolisme, virtuosité esthétique et profondeur métaphysique. Les proportions harmonieuses des formes, des couleurs et des matières des objets inanimés mettent en scène des plaisirs éphémères et nous en rappellent inévitablement la brièveté. Art modeste et difficile, genre tardivement reconnu, la nature morte est aujourd'hui célébrée et les plus grands, de Dürer à Picasso en passant par Zurbaran, Chardin ou Cézanne s'y sont consacrés […] Hors de toute présence humaine, la présence des objets inertes de la nature morte s'impose, évidente. Pourtant, cette vie silencieuse où s'abolit la figure humaine est en réalité pleine de sa présence. Présence de l'artiste d'abord qui construit son monde dans l'espace de sa toile en célébrant des choses familières et chéries, les objets de ses plaisirs, les signes de son destin. Présence du spectateur ensuite qui contemple un moment suspendu, un instantané de vie : la table est mise, le livre ouvert, l'échiquier abandonné… Tout peut advenir. »

Ci-dessous : l'Orchestre Colonne était dirigé par le compositeur et chef d'orchestre Laurent Petitgirard. Photo Juliette Agnel

Ci-dessus : Le bureau de l'Académie 2013, composé, de gauche à droite, du Secrétaire perpétuel Arnaud d'Hauterives, du Président Lucien Clergue et du Vice-président Claude Abeille. Photo Juliette Agnel

Séance solennelle des cinq académies

Le mardi 22 octobre a eu lieu sous la Coupole de l'Institut de France la séance solennelle de rentrée des cinq académies Photo Brigitte Eymann

Le 25 octobre 1795, en créant l'Institut de France, la jeune République lui confie comme mission que « ce que tous les hommes savent y soit enseigné dans sa plus haute perfection ». Depuis, tous les ans, la « Séance solennelle de rentrée des cinq académies » est l'occasion pour l'Institut de France de réaffirmer les valeurs qui sont les siennes et le rôle qui lui est imparti dans le perfectionnement et la diffusion des savoirs. Sous la Coupole, les cinq Académies se réunissent autour d'un thème choisi collégialement.
Cette année, la séance était présidée par Jean-Marie Dentzer, président de l'Institut, président de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres et le thème retenu était : « Le Passé est-il passé ? ».
Paul Andreu (photo), délégué de l'Académie des Beaux-arts, avait intitulé son discours : « Un passé encombré et fragile ». En voici la synthèse :

« Si le présent existe, il nous échappe. Ce que nous nommons présent est une construction de notre esprit. Pour notre conscience, il n'y a que du passé, ou, de manière plus précise, que des traces du passé. Ce sont ces traces que nous partageons, élaborant nos connaissances à partir d'elles en une profusion d'autres traces. Nous les partageons par les gestes, les cris, la parole, l'écriture et toutes les œuvres de l'esprit. Leur conservation, leur diffusion et leur fragilité ne sont pas indépendantes les unes des autres. Les techniques n'ont pas cessé de modifier leurs rapports. L'imprimerie hier en augmentant la diffusion du livre a donné plus de robustesse à ce que l'on confiait au papier qu'à ce qu'on exprimait par la pierre. Les techniques digitales viennent, à leur tour, contester l'importance du livre. Elles permettent de tout conserver, de diffuser partout. Mais elles provoquent aussi des fragilités nouvelles. Les œuvres d'art sont-elles entraînées dans ces bouleversements récents, changent-elles ? Sans doute pas. Elles étaient, elles restent, des traces matérielles, délibérées et fragiles. Diffusées, elles ne peuvent l'être qu'absentes, que comme des représentations. Il y a bien la promesse, souvent réitérée, d'un art nouveau, total. Il reste à venir. »

Kathinkas Gesang, *de Karlheinz Stockhausen, pour flûte et bande. Création le 9 mai 1985 à l'Espace de projection de l'Ircam.*
Photo Marion Kalter

La Libération du son

« Mon but a toujours été la libération du son » disait le compositeur Edgard Varèse dans une de ses communications en 1939. Ce visionnaire avait dès cette époque prévu tous les grands bouleversements de la musique au XXe siècle. Dans ses entretiens avec Georges Charbonnier réalisés en 1955, il redéfinit avec une clarté surprenante les principaux paramètres de la musique, la forme, le contrepoint, le rythme :
« La forme est un résultat, le résultat d'un processus » (et non d'un « moule à remplir »).
Le contrepoint devient « à la place de l'ancien contrepoint linéaire, fixe, le mouvement de plans et masses sonores, variant en intensité et en densité. »
Quant au rythme, « souvent confondu avec la métrique, il provient de l'effet combiné et simultané d'éléments disparates qui interviennent à des moments calculés, mais non réguliers ».
Et surtout, « le matériau brut de la musique est le son » : voilà qui résume toute l'aventure de la musique contemporaine de Debussy à nos jours, de Pierre Schaeffer et la création du Groupe de Recherches Musicales (GRM), Pierre Boulez et celle du Domaine Musical, de l'Ensemble Intercontemporain et de l'Institut de Recherche et de Coordination Acoustique Musique (Ircam), au mouvement spectral porté par l'Ensemble Itinéraire.

Henri Dutilleux, en toute indépendance, a traversé ce siècle et ses révolutions. Incarnant l'amour du timbre et le génie de la spatialisation, il est devenu la référence de nombreux jeunes compositeurs. Sa récente disparition nous a incités à lui rendre hommage et à souligner sa singularité dans ce vaste panorama de l'évolution de la musique dite « contemporaine » développé dans ce dossier.

Edith Canat de Chizy , *membre de la section de Composition musicale.*

Flux et reflux d'un demi-siècle de musique « nouvelle »

Par* François Porcile, *musicologue, réalisateur et historien du cinéma

Vagues se brisant contre le vent : cette toile de Turner qu'on peut admirer à la Tate Gallery me semble symboliser la violence des antagonismes esthétiques qui ont dominé l'évolution musicale pendant la première moitié du XXe siècle, avec, en certaines années particulières, des déferlantes qui constituent autant de balises de la *modernité*, terme préférable à celui de « contemporain », vidé à force de son sens. Car si toute musique est par définition « contemporaine » de quelque chose, elle n'est pas nécessairement « moderne ».

Emmanuel Chabrier disait de son œuvre que « c'est certainement de la musique d'aujourd'hui ou de demain, *mais pas d'hier*. »

Il meurt en 1894, première date-clé. Un monde s'achève : Brahms lance ses derniers feux (les deux *sonates* pour clarinette et piano), Mahler achève sa 2ème symphonie, tandis que dans une France déchirée par l'Affaire Dreyfus, s'érige un temple wagnérien où l'on prône la primauté du contrepoint sur l'harmonie, la *Schola Cantorum*. Sous la férule de Vincent d'Indy, cette école où souffle un esprit monarchiste, antisémite et volontiers xénophobe, va se constituer en forteresse contre le bastion « harmoniste » et réputé « républicain » du Conservatoire, ayant au préalable fait main basse sur la Société Nationale de Musique, créée naguère par Camille Saint-Saëns à l'enseigne « Ars Gallica ». C'est en son sein, cependant, que va éclore la première fleur de l'avant-garde : la création, le 22 décembre, du *Prélude à l'après-midi d'un faune* de Claude Debussy. Un art inouï dans la combinaison des timbres, une démarche profondément novatrice où le son dicte la forme. Albert Roussel, futur « scholiste » pourtant, soulignera : « La musique française doit être reconnaissante à Claude Debussy de l'avoir libérée de l'emprise wagnérienne. » À l'opposé, un Reynaldo Hahn estime que la flûte du *Faune* n'apporte que « le souffle du désordre. » Mais l'œuvre ne causa aucun scandale : elle fut même bissée.

En revanche, un fameux scandale marque la seconde année-clé : 1913. L'éruption volcanique que représenta, le 29 mai, sur la scène du Théâtre des Champs-Élysées flambant neuf, la révélation du *Sacre du printemps* de Stravinsky, par les Ballets Russes de Diaghilev, a quelque peu éclipsé les richesses d'une année musicale prolixe en avancées et prémonitions, comme la publication du manifeste futuriste de Luigi Russolo, *L'art des bruits*. Un chef d'œuvre peut en cacher un autre. La révolution tellurique du *Sacre* a enfoui sous sa lave *Jeux* de Debussy, créé quinze jours auparavant sur la même scène par la même troupe, qui demeurera plus de trente ans dans l'oubli. *Jeux* s'affirme aujourd'hui comme l'œuvre la plus audacieuse de la dernière manière de Debussy, lequel préconisait, en 1913 justement : « Épurons notre musique, appliquons-nous à la décongestionner, cherchons à obtenir une musique plus nue. » Un conseil qu'aura ignoré Richard Strauss, qui terminait alors sa *Symphonie alpestre*.

Cette volonté d'épure se manifeste avec éclat dans les *Trois poèmes de Stéphane Mallarmé*, où Maurice Ravel brise son image de « classique chatoyant » pour se rapprocher de l'atonalisme ascétique d'Arnold Schönberg et de ses élèves, lesquels marquent l'année 1913 de deux repères majeurs, Alban Berg avec les *4 pièces pour clarinette et piano* et Anton Webern avec ses 6 *Bagatelles pour quatuor à cordes*. Stravinsky a fait découvrir à Ravel la partition toute récente du *Pierrot lunaire* de Schönberg, et Ravel, enthousiasmé, caresse le « projet mirifique d'un concert scandaleux » (sic) où la création parisienne de *Pierrot lunaire* voisinerait avec celles des *Mallarmé* et des *Trois poésies de la lyrique japonaise* que vient d'achever Stravinsky, dans le cadre de la Société Musicale Indépendante, dite « S.M.I. ».

Créée en 1909 à l'instigation de Ravel, en réaction contre le sectarisme de la Société Nationale phagocytée par les Scholistes, la S.M.I. n'est aux yeux de D'Indy qu'un regroupement de « musiciens qui n'ont rien dans le cœur ». Dans la catégorie rivale des « musiciens qui ont quelque chose dans le cœur », il chante les louanges d'Albéric Magnard, qui achève sa 4e symphonie. Il sera bientôt l'un des premiers musiciens victimes de la première boucherie mondiale, dont la lauréate du Prix de Rome 1913, Lili Boulanger, ne verra pas la fin. Première femme compositeur accueillie, à 19 ans, à la Villa Médicis, elle s'éteindra 11 jours avant Debussy, le 15 mars 1918, ayant traversé le monde musical comme une comète de génie.

La troisième date-clé, 1933, peut sembler une année de reflux. Le monde se relève à peine de la crise économique de 1929, et cherche des antidotes à la morosité dans les nouveaux divertissements offerts par le développement de la radio, du disque, et l'apparition du cinéma sonore. Les deux figures saillantes de l'avant-garde musicale changent de cap. « Le soleil Stravinsky qui nous éblouissait tous » (Francis Poulenc) a entamé sa période « rétrospective » (*Symphonie de psaumes*, *Concerto pour violon*) et Schönberg, dix ans après la mise au point de la technique dodécaphonique – utilisation non hiérarchique des 12 sons de la gamme tempérée – a entrepris des transcriptions de concertos du XVIIIe siècle (Monn, Haendel) avant de composer une *Suite pour cordes* des plus néo-classiques. Ce qui caractérise l'année 1933, c'est un soudain mélange des genres, inauguré le 17 janvier avec la création triomphale, salle Pleyel, du *Concerto pour la main gauche* de Ravel, où les accents de Jazz transfigurés font sensation. Au même moment sort sur les écrans *Quatorze Juillet* de René Clair, dont la valse « À Paris, dans chaque faubourg… » connaît un succès immédiat, même hors film (pas moins de 6 versions discographiques). Son compositeur, Maurice Jaubert, affirme : « Nous réclamons une musique populaire et contrairement aux apparences nous ne pensons pas ouvrir ainsi une voie facile. » Opinion partagée par Kurt Weill, dont les mélodies canailles de *Mahagonny songspiel* ont transporté le public mondain de « La Sérénade » au point de lui faire comparer son œuvre à une *Passion* de Bach…

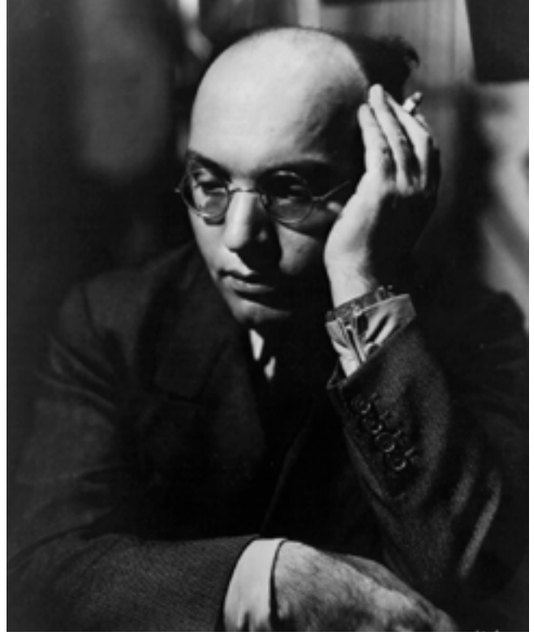
> « Nous réclamons une musique populaire et contrairement aux apparences nous ne pensons pas ouvrir ainsi une voie facile. »

Financée par la princesse de Polignac, la vicomtesse de Noailles et la marquise de Casa-Fuerte, « La Sérénade » - fondée en 1931 - est une version proustienne de la Société Nationale, face à laquelle la société rivale « Le Triton », créée fin 1932 sous l'impulsion de l'excellent compositeur Pierre-Octave Ferroud (1900-1936) fait figure de nouvelle S.M.I. - alors en perte de vitesse - par son souci d'ouverture vers les musiques venues de l'étranger, préoccupation d'autant plus opportune qu'émigrent à Paris les compositeurs d'outre-Rhin chassés par l'arrivée d'Hitler au pouvoir. Après l'autodafé du 10 mai devant l'Opéra de Berlin, un journaliste a réclamé : « Pour la musique aussi, il doit y avoir un bûcher. » Mais le monde musical parisien, par essence protectionniste, regarde avec méfiance ces exilés qui ont nom Paul Dessau, Hanns Eisler, Bronislau Kaper, Joseph Kosma. En l'espace de huit mois, Kurt Weill va pouvoir mesurer la courbe ascendante de cette hostilité : accueilli en mars chez les Noailles où il travaille à sa 2e symphonie (commandée par la princesse de Polignac), il essuie en juin une cabale montée contre son ballet *Les 7 péchés capitaux* (sa dernière collaboration avec Bertolt Brecht qualifiée par Serge Lifar de « pourriture de ballet ») avant de déclencher en novembre, salle Pleyel, un véritable tollé avec trois extraits de *Silbersee* que Florent Schmitt conspue d'un « Vive Hitler ! » D'autres compositeurs, dont Schönberg, ont déjà traversé l'Atlantique, qui se feront une place enviable à Hollywood, comme Erich Wolfgang Korngold ou Hans J. Salter.

Et c'est d'Amérique que viendra dans cette année de montée des périls une avancée musicale significative : la création à New-York, le 6 mars, d'une pièce exclusivement composée pour un ensemble de percussions par Edgard Varèse, *Ionisation*. 5 minutes fascinantes d'invention rythmique foisonnante et de magie de timbres inouïs.

L'automne 1933 voit la disparition du grand chef Walter Straram, créateur du *Bolero* de Ravel (1928), et de son orchestre, lauréat en 1931 du premier prix de l'histoire du disque (*Prélude à l'après-midi d'un faune*), très engagé dans la défense de la musique nouvelle, notamment celle ☛

Debussy et Stravinsky, en 1910. Photo DR



Le compositeur Kurt Weill (1900-1950). Photo DR

☛ de compositeurs austro-allemands comme Berg, Hindemith, Webern et Weill. Cette dissolution sera bientôt compensée par la naissance de l'Orchestre National (18 février 1934), qui allait ouvrir un nouvel horizon créatif pour la musique de son temps, et constituer un des piliers de la quatrième date-clé, 1948, celle des « chocs de vagues ».

La Libération a signifié pour le domaine musical une complète remise en cause des valeurs éthiques et esthétiques, même si certains compositeurs, feignant d'ignorer le cataclysme qui vient de se produire, s'obstinent à écrire « comme avant ». Mais plus rien n'est « comme avant », à commencer par le mécénat des riches aristocrates, balayé par la guerre, qui va se trouver relayé par l'État, principalement à travers la Radio et son Orchestre National. Dès l'automne 1944, il appartient à celui-ci, sous les baguettes de Roger Désormière et Manuel Rosenthal, de réhabiliter des musiciens interdits par le nazisme (Bartok, Hindemith, Prokofiev, Stravinsky…) de révéler des partitions inconnues en France (Dallapiccola, Mahler, Szymanowski…) et les nouvelles œuvres commandées par la Radio, soit pas moins de 50 créations mondiales de compositeurs français entre 1944 et fin 1950. Entre autres événements, Roger Désormière donne, le 15 avril 1948, la première audition intégrale du monumental *Livre de la jungle* de Charles Kœchlin (1867-1950). Tous deux se retrouvent peu après, en compagnie d'Elsa Barraine, Louis Durey et Serge Nigg, à former l'Association Française des Musiciens Progressistes, à l'issue du Congrès International des Compositeurs et Musicographes, tenu à Prague en mai 1948 à l'initiative de l'idéologue soviétique Andrei Jdanov, exhortant les musiciens à exprimer « les sentiments et les hautes idées progressistes des masses populaires. » En janvier, Jdanov avait condamné la dérive « formaliste » de compositeurs soviétiques aussi renommés que Prokofiev, Khatchaturian ou Chostakovitch. Battant sa coulpe, Prokofiev avait confessé le « péché d'avoir commis, sous l'influence de certains courants occidentaux, diverses erreurs formalistes. » Élsa Barraine, pour sa part, reproche à Prokofiev et Chostakovitch d'avoir « *manqué* à leur mission depuis vingt ans, tout contenu *nouveau* impliquant un contenant *nouveau*. Ils ont manqué de courage vis-à-vis des masses, toutes prêtes à encaisser les choses les plus *avancées.* » Un avis peu conforme à l'esprit jdanovien, qui n'empêche pas un André Hodeir (1921-2011) de considérer le mouvement progressiste comme une « fuite dans une fallacieuse simplification du langage ». Car pour cet émule d'Olivier Messiaen par ailleurs passionné de Jazz, le véritable « engagement » musical, loin des « prétextes politiques ou humanitaires » des progressistes, réside dans l'approfondissement de la technique dodécaphonique élaborée par Schönberg en 1923, que son disciple René Leibowitz remet au goût du jour dans le Paris d'après guerre, initiant le jeune et intransigeant Pierre Boulez dont le prosélytisme « sériel » va se trouver contesté par des musiciens « épris de liberté », comme Maurice Ohana, fondateur en 1947 du groupe « Le Zodiaque », autant hostile à la « tyrannie des dodécaphonistes » qu'aux ukases jdanoviens, tout en récusant le confort sclérosant de la tradition, « encore bien armée à l'époque », souligne Ohana.

Paradoxalement, Boulez et Ohana reçoivent presque simultanément une commande d'Henri Dutilleux, responsable à la Radio du « Service des Illustrations Musicales », pour accompagner respectivement une adaptation du *Soleil des eaux* de René Char et de *La peste* d'Albert Camus. Autre paradoxe, involontaire, la diffusion du *Soleil des eaux*, le 29 avril 1948, précède de quelques heures la création, à la Société Nationale, de la *Sonate* pour piano d'Henri Dutilleux. On ne peut imaginer voisinage plus antipodique, l'avant-gardisme radical s'opposant à une belle vérification de la formule d'Éluard : « La tradition est avant tout invention et découverte ».

En ces temps, l'étoile montante de la modernité s'appelle Olivier Messiaen, qui n'a pourtant pas adopté le système sériel, ce qui va provoquer un clivage certain avec son élève Boulez, lequel estime que « le côté harmonique de Messiaen hérisserait les plus indulgents ». Le « maître » est en train de terminer son immense *Turangalîla symphonie*, dont des extraits (« Trois talas ») sont révélés en février 1948 à la Société des Concerts du Conservatoire. Boulez est cinglant : « Musique de bordel » (faisant écho au « musique de lupanar » proféré naguère par Reynaldo Hahn à l'encontre de celle de Kurt Weill…). Mais Messiaen n'est pas en reste en matière de coups de griffe, qui taxera le *Canticum sacrum* de Stravinsky (dont la *Messe* est créée à la Scala de Milan le 27 octobre 1948) de « Devoir de l'élève Machaut corrigé par Leibowitz ».

Au cœur de cette cristallisation des antagonismes de l'année 1948, une porte s'est ouverte le 20 juin au « Club d'essai » de la Radio, avec le premier « concert de bruits » conçu par l'inventeur de la musique concrète, Pierre Schaeffer. Une recherche, pour l'heure artisanale (la bande magnétique n'apparaîtra que deux ans plus tard), qui débouchera sur les riches perspectives de l'électroacoustique. Boulez reconnaîtra que « le musicien se trouve placé devant une situation inusitée : la création du son lui-même. »

Qu'avait rêvé d'autre Debussy un demi-siècle auparavant ? ◆

Henri Dutilleux et la création à la radio

Par* Gilles Cantagrel, *correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

1944. Libération de Paris. Le compositeur Henri Barraud se trouve chargé d'organiser une « Radio française » libre, et va bientôt prendre la direction des services musicaux de la Radiodiffusion. À la tête d'un « Service musical des émissions littéraires et dramatiques », il nomme le compositeur Louis Aubert, à qui il donne comme adjoint un jeune musicien de 28 ans entré un an plus tôt à la Radio comme chef de chant, Henri Dutilleux. Peu après, Dutilleux succède à Aubert aux fonctions de ce qui devient le « Service des illustrations musicales », avec pour adjointe Claude Arrieu. L'aventure va durer près de vingt ans.

Le compositeur s'entoure d'écrivains, parmi lesquels Jean Tardieu, et d'hommes de radio, comme Alain Trutat, un fidèle collaborateur, pour trouver un mode d'expression nouveau, en une sorte d'atelier de réflexion et de création qui donnera naissance plus tard à l'« Atelier de création radiophonique ». Musique et drame s'y trouvent étroitement mêlés dans une réalisation spécifiquement radiophonique, ce que les Allemands nomment un *Hörspiel*.

> “ Dutilleux va passer de nombreuses commandes à des compositeurs français, sans le moindre esprit de chapelle. ”

Si cette activité à la radio est un aspect moins connu de l'activité d'Henri Dutilleux, il n'en est pas moins très important et riche de réalisations. Car on ne doit jamais perdre de vue que l'essentiel de la mission d'une radio de service public consiste en la défense du patrimoine musical et son enrichissement par la création, ce qui justifie l'entretien de formations orchestrales et chorales, ainsi que de services de production et de création. À ce titre, Dutilleux va passer de nombreuses commandes à des compositeurs français, sans le moindre esprit de chapelle. Place est faite, bien sûr, aux musiciens à la réputation établie, Louis Durey, Louis Saguer, Darius Milhaud, Germaine Tailleferre ou Jean Wiener.

Mais à lire son long palmarès, il est frappant de constater l'intuition et le goût du compositeur dans les choix qu'il a opérés, en étroite relation avec les textes dramatiques envisagés, vers des compositeurs de sa génération, voire de plus jeunes. Ce sont Maurice Ohana (avec quelque dix commandes !), Pierre Boulez, Betsy Jolas, Serge Nigg, Marius Constant, Georges Delerue, Claude Prey et tant d'autres.

Toutes ces réalisations étaient bien sûr radiodiffusées, non seulement sur les ondes nationales, mais par les radios publiques européennes, dans la mesure notamment où elles étaient reconnues par le prestigieux Prix Italia. Créé en 1948, ce prix international récompense chaque année la qualité et l'innovation dans une production radiophonique. En quinze ans, de 1948 à 1963, les commandes de Dutilleux ont donné à la France sept fois le prix, soit une année sur deux – un record.

Certaines de ces partitions ont depuis vécu une existence autonome au concert, comme *Le Soleil des eaux* de Boulez, *Le Tombeau de Debussy*, de Maurice Ohana, ou *Dans la chaleur vacante* de Betsy Jolas, créé sous la direction de Gilbert Amy.

Dutilleux quitte la Radio en 1963 pour se livrer tout entier à la composition. Peu après, ce genre du *Hörspiel* (il n'existe pas de mot français) est délaissé au profit des « dramatiques » de France Culture. Mais la création musicale n'en est pas pour autant abandonnée, bien au contraire. Le service de la création musicale, longtemps dirigé par Charles Chaynes, a aujourd'hui à son actif de très nombreuses œuvres commandées, exécutées et diffusées par la Radio, et se trouve ainsi parmi les principaux soutiens de la création dans notre pays. ◆

Quelques repères sur le Domaine Musical et le Nouvel orchestre Philharmonique

Par **Gilbert Amy**, *membre de la section de Composition musicale*

Les Concerts du Domaine Musical furent fondés en 1954 par Pierre Boulez avec la complicité de Jean-Louis Barrault (installé à l'époque au Théâtre Marigny) qui les accueillit jusqu'à... mai 68. Il s'agissait de combler un vide : la musique de la 2ème école de Vienne (Schönberg, Berg, Webern) était peu accessible en France d'une part, celle de la toute nouvelle génération issue de la mouvance « sérielle » moins encore. En revanche, il existait une brochette de musiciens interprètes de tout premier ordre - souvent issus des grandes formations orchestrales parisiennes - compétents et curieux d'aiguiser leur savoir-faire sur de nouvelles partitions. Boulez avait pris le soin de formuler les trois axes ou plans autour desquels la programmation était construite : *un plan de référence, un plan de connaissance, un plan de recherche.* Les concerts étaient répartis sur une saison (pas plus de 6 programmes) et donnés la plupart du temps (sauf formation instrumentale trop grande) au « Petit Marigny », du moins jusqu'à l'installation de Barrault et sa troupe à l'Odéon, en 1959/60. À l'époque où, tout jeune homme, je les fréquentais assidûment, les concerts étaient donnés deux fois, la salle étant fort exiguë.

La polémique faisait rage, notamment en raison des divisions de la Presse parisienne, certains critiques étant ouvertement favorables, d'autres carrément hostiles (on se souvient des diatribes de Clarendon, critique du *Figaro*). Chose impensable de nos jours, les concerts étaient abondamment recensés dans presque toute la presse quotidienne, sans parler des hebdomadaires !

Pour le jeune musicien que j'étais, ces découvertes furent autant de révélations. L'univers chromatique et expressionniste d'un Alban Berg côtoyant celui, raréfié et minimaliste d'un Webern, les pointes sèches et violentes du premier Boulez voisinant le dernier Messiaen (celui des *Études de rythme* et du *Livre d'orgue*), les premières apparitions du jeune Stockhausen, un pied dans l'instrumental et un autre dans ce qu'on appelait déjà la « musique électronique » (fondée au studio de la WDR à Cologne), le savant mélange des époques avec la programmation de pièces d'avant-garde de l'époque classique (ainsi la *Grande Fugue* de Beethoven ou, plus loin encore dans le temps, la *Messe Notre-Dame* de Machault), tout ceci faisait un mélange passablement détonant !

Mes premières œuvres furent ainsi créées dans ce creuset favorable : les *Mouvements* en 1958, suivis par d'autres pièces pianistiques ou d'ensemble instrumental. Mais aussi celles de mes contemporains, comme Eloy, Méfano, Guézec notamment, ou de mes aînés comme Barraqué, Jolas, Boucourechliev.

À partir de 1960 les concerts du Domaine Musical établirent leur quartier général à l'Odéon, sous le regard toujours bienveillant et complice de Madeleine et Jean-Louis Barrault. Ceci jusqu'à la « catastrophe » imprévisible, l'occupation du théâtre en mai 68, suivie de l'éviction de Barrault et sa troupe par le Ministre de la Culture de l'époque : un certain... André Malraux. Entretemps, j'avais moi-même succédé à Boulez, à l'automne 1967, donc précisément pour cette saison historique 67/68 qui marqua une rupture profonde sur beaucoup de plans, ce qui mériterait d'être développé.

Il faut à cet instant rappeler que le fonctionnement budgétaire de l'Ensemble était fondé quasi à 100% sur les fonds privés, sans aucune subvention. Le Mécénat, bien avant la lettre, jouait un rôle éminent : nous étions autofinancés. Ce système commençait néanmoins à s'essouffler, en raison de l'inflation des coûts de production d'une part, de l'assèchement progressif des ressources privées d'autre part. Je me tournai alors vers l'État et une subvention nous fut accordée annuellement. Le Théâtre de la Ville de Jean Mercure nous accueillit à partir de la saison 68/69 et nous commençâmes ainsi une nouvelle vie.

Le paysage musical avait, lui aussi, changé. De nouvelles tendances se faisaient jour, soit du côté du « théâtre musical » dont le représentant le plus doué était incontestablement Maurizio Kagel, merveilleux iconoclaste et grand professionnel tout à la fois, soit du côté du minimalisme américain (Terry Riley, Steve Reich), le rôle attribué à l'improvisation (ainsi du groupe New Phonic Art, composé de Portal, Drouet, Roque-Alsina et Globokar) et d'autre tendances comme le penchant pour l'œuvre ouverte (inspirée par l'écrivain italien Umberto Eco, proche et mentor de l'avant-garde musicale italienne (Berio, Maderna, Nono, mais pas seulement : je songe aux réalisations de Boucourechliev avec ses *Archipels*). Sans vouloir tout balayer, il fallait témoigner de cette richesse et de ce foisonnement. Je pense également au rôle joué dans les musiques de l'époque par les spatialisations de tous ordres : orchestres fragmentés, ensembles chorals disséminés, pluralité de chefs d'orchestre (*Gruppen* ou *Carré* de Stockhausen, *Domaines* de Boulez, le *Terretektor* de Xenakis, mon propre *D'un espace déployé)*. Pour cela, le Théâtre de la Ville n'était pas toujours le lieu approprié. Il fallait trouver de nouvelles salles, mais aussi de nouveaux publics, aller prêcher la bonne parole dans des banlieues nouvellement dotées de salles performantes... ou non !

Le Domaine Musical avait aussi fait des émules : d'autres groupes firent leur apparition (Musique vivante, Ars Nova) et, même si les répertoires n'étaient pas tout à fait concordants, il y avait tout de même un « fond » commun et une ambition avouée : faire connaître la musique contemporaine par des exécutions exemplaires à un public élargi.

Il m'est impossible de résumer en quelques phrases les créations qui virent le jour au cours de ces années-là et les artistes participants. Je recommande vivement à tous ceux que le sujet intéresserait la lecture de l'ouvrage de Jesus Aguila : *Le Domaine Musical* (Fayard, 1992) qui relate avec une infinie précision cette grande aventure avec une documentation très riche.

C'est au début de la saison 1973/74 que j'annonçai la fin des Concerts du Domaine Musical. Les raisons de cet arrêt n'étaient pas dues qu'aux difficultés financières grandissantes. Un sentiment diffus de « vieillissement » semblait se faire jour dans un contexte qui avait changé radicalement. Ainsi en va-t-il sans doute de la plupart des aventures qui jaillissent presque spontanément en des périodes-clés, charnières entre le monde d'avant et celui d'après. C'est en tout cas ainsi que je vécus la fin de cette expérience fondatrice originale.

Radio-France : une nouvelle politique de gestion des orchestres, au service de la musique contemporaine ?

Dans la foulée de mon expérience du Domaine Musical, je fus chargé par la direction de ce qui s'appelait encore l'ORTF de réfléchir à une nouvelle donne concernant la production de musique orchestrale dans l'institution. La période était favorable à une évolution. Radio-France devant remplacer l'ORTF en 1975, un nouveau statut allait être proposé aux musiciens d'orchestre, dans la foulée d'un grand remaniement des orchestres de sa tutelle (dont la disparition ou la fusion des orchestres situés en province). Au cours du travail d'élaboration qui me fut demandé et que je réalisai en 1974/75, je proposai une refonte profonde de ces forces instrumentales de premier plan. Rappelons qu'à la fin de l'ORTF, l'établissement public disposait de deux orchestres symphoniques de grand format (l'Orchestre National et l'Orchestre Philharmonique), d'un orchestre à vocation lyrique (l'Orchestre Lyrique) et d'un orchestre de chambre d'une vingtaine de cordes. S'ajoutait à ce corpus un chœur important (une centaine de choristes). Sans entrer dans des détails techniques fastidieux, l'idée de cette réforme consistait à « réduire » ces formations en deux entités : l'*Orchestre National* resterait la phalange historique de plus de 100 musiciens (fondé en 1934) et le *Nouvel Orchestre Philharmonique* serait porté au nombre de 138 musiciens, fonctionnant en « géométrie variable », suivant les nécessités d'une programmation concertée. Cette formation résulterait notamment de la fusion de l'ancien Philharmonique avec l'Orchestre Lyrique. C'est cette phalange et son rôle que je décrirai brièvement.

L'idée était, non simplement de « rentabiliser » cette formation par une organisation plus rationnelle du travail de répétition (rappelons que l'ancien statut des musiciens ne permettait pas de scinder le travail en plusieurs groupes, le service d'orchestre était réputé « collectif » et non individuel...) mais aussi et surtout de l'adapter aux différentes programmations de gabarits d'orchestre. Ainsi le nombre de chefs de pupitres était calibré afin de permettre la programmation simultanée de deux, voire de trois programmes. Je cherchais ainsi, par la logique du système, à dégager « naturellement » des formations analogues à celles des ensembles constitués et permettant à de nombreuses créations d'éclore dans de bonnes conditions. La possibilité contractuelle de pouvoir répéter en petits groupes (même pour une préparation orchestrale) permettait aussi d'obtenir ☛

Le compositeur Gilbert Amy en répétition avec le Nouvel orchestre Philharmonique en 1980. Photo DR

☛ de meilleures conditions de travail, la minutie de la préparation d'une œuvre contemporaine n'étant guère compatible avec la présence d'un orchestre trop nombreux.

Par ailleurs, le fait de monter la nomenclature d'orchestre à 138 musiciens permettait, de surcroît, d'aborder quelques œuvres du répertoire (notamment de la fin du XIXe ou du début du XXe siècle) à effectifs très importants (Strauss, Mahler, Varèse et même parfois Stravinsky ou plus près de nous, Messiaen) et nécessitant de nombreux supplémentaires.

La direction musicale de Radio-France me confia la direction artistique de ce projet, après signature des nouvelles conventions collectives qui répondaient à nos attentes. Au début méfiants, les musiciens finirent par approuver cette nouvelle formule qui correspondait beaucoup mieux à l'évolution de la vie musicale (abandon du statut d'exclusivité du musicien) en France et dans le monde, et leur permettait sans doute un meilleur épanouissement de leurs capacités propres.

Le fonctionnement normal de cette nouvelle donne démarra le 1er janvier 1976. Elle est toujours en usage de nos jours.

La programmation n'était pas forcément chose aisée. Nous choisîmes de privilégier les séries « thématiques » : symphonique grand public (souvent en abonnement), symphonique mêlant des créations au répertoire, lyrique de concert, symphonique classique (orchestre « Mozart »), ensemble instrumental de musique contemporaine.

Le travail de programmation se faisait sous la houlette de Pierre Vozlinsky (Directeur de la Musique) et en étroite collaboration avec le « Service de la création musicale » confié alors au compositeur Charles Chaynes, qui était plus particulièrement chargé du contact avec les compositeurs et des dossiers de commandes.

Mais ce travail ne se limitait pas aux productions « maison ». Nous établissions, avec les festivals intéressés, de véritables partenariats, assurant une certaine pérennité. Ainsi du Festival d'Orange pour le lyrique, des Festivals thématiques de musique contemporaine (Festival d'Automne, Royan, La Rochelle, Metz etc.) ou des Académies consacrées à des compositeurs (Centre Acanthes).

Je ne serais pas complet sans citer les principaux artisans de cette programmation, parmi lesquels :

Alain Bancquart (créateur des Perspectives du XXe siècle), Alain Moène, Jean-Pierre Marty (qui reprit avec brio le Service lyrique), Paul-Yvon Kapp et, parmi les chefs qui participèrent à l'aventure, Emmanuel Krivine qui lança une programmation régulière du format « symphonique classique » tout en s'affirmant dans son tout nouvel habit de chef. ◆

Henri Dutilleux, une leçon de composition

Par **Thierry Escaich**, *membre de la section de Composition musicale*

Si l'on associe le XXe siècle à un siècle de bouleversements idéologiques et de ruptures esthétiques, Henri Dutilleux l'aura traversé dans la sorte de quiétude presque insolente de quelqu'un qui trace son sillon et n'en dévie pas, enchaînant la composition de pièces développant chacune un processus formel unique, un univers poétique en perpétuel renouvellement, mais qu'un langage profondément prégnant et personnel relie de manière évidente sur plus d'un demi-siècle. Ainsi, ces accords polytonaux si colorés de sa fresque orchestrale *The Shadows of time* (1997) semblent refléter ceux qui ouvrent ses *Métaboles* quelque trente ans auparavant (avec un vocabulaire de superpositions d'accords particulièrement clair et suggestif sans pour autant qu'il soit réellement systématisé) ; ou encore, ces nappes lentes d'accords de cordes si caractéristiques de son lyrisme intense mais contenu qui semblent traverser sa production orchestrale jusqu'aux toutes dernières mélodies écrites pour Renée Fleming. Comment ne pas entendre, enfin, dans ce clavecin énigmatique des *Citations* (1990), un lointain souvenir de celui intégré avec tant d'inventivité dans l'orchestration de sa seconde symphonie, *Le Double* (1959).

Certes, Henri Dutilleux appartient bien à cette famille de musiciens français du début du XXe siècle par le foisonnement orchestral, la conception coloriste de son harmonie et la liberté de son invention mélodique, mais très tôt il essaie de faire évoluer ce matériau dont il a hérité par un artisanat méticuleux appliqué à tous les paramètres de l'écriture, y compris la forme, sans pour autant envisager de rupture. D'ailleurs, n' éprouvait-il pas une certaine gêne à s'exprimer sur des œuvres comme sa pourtant très inspirée *Sonate pour piano* (1947), y voyant trop clairement le fondement ravélien du discours et un classicisme formel dont il a toujours cherché à s'émanciper ? Pourtant, cette trame tonale sous-jacente dans sa musique que l'on distingue bien dans sa façon de conduire son discours (je parle de *trame tonale* et bien entendu pas d'*écriture tonale*), Dutilleux ne s'en séparera jamais complètement tout au long de sa vie. Mais il l'infléchira progressivement et parfois très nettement par de nombreux apports extérieurs alors que dans le même temps un compositeur comme Olivier Messiaen, pourtant très proche par sa formation, optera très tôt pour un travail sur des échelles modales et divers systèmes d'organisation rythmique lui permettant de rompre un peu plus franchement avec un discours plus traditionnel.

Ainsi, Dutilleux restera tout le temps à l'écoute des préoccupations de son siècle en matière de création musicale : il n'est qu'à voir la manière dont il fait circuler le son au sein d'un orchestre éclaté dans sa symphonie *Le Double*, ou dont certaines « touches sonores » se reflètent dans diverses parties de cet orchestre parsemé de « nappes vibrantes » pour voir qu'il développe sa propre vision de ce que peut être un travail sur le timbre. La façon dont il infléchira son langage polytonal par l'introduction de séries dodécaphoniques (traitées avec une grande liberté, d'ailleurs), et modifiera la structure même de l'orchestre symphonique traditionnel pour mieux restituer les espaces sonores suggérés par les toiles de Vincent Van Gogh dans *Timbres, espace, mouvement* (1978) montre bien son désir de se renouveler sans cesse, même s'il reste reconnaissable comme Olivier Messiaen dès les premiers accords de ses œuvres. De même, sa propension à mettre le plus souvent le geste formel à la base de sa pensée de créateur, comme en témoignent si bien les *Métaboles*, montre toute l'importance qu'il accordait à ce que la trajectoire de chacune de ses œuvres soit perçue le plus lisiblement possible et qu'on ne puisse résumer son art à une succession de beaux climats harmoniques.

Cette manière d'élaborer un langage ancré dans un héritage certes très présent, mais qui se nourrit de nombreux apports extérieurs que seul un idéal poétique fort peut unifier, est un exemple pour des générations de compositeurs. Si leur style n'est pas comparable, la démarche de Dutilleux n'est pas sans rappeler celle de Béla Bartók et peut incontestablement guider de jeunes créateurs à une époque de foisonnement d'esthétiques diverses dans laquelle aucune direction commune ne s'impose.

Alors, bien entendu, tout cela n'a pas été sans heurts, et je me souviens encore de la manière parfois méprisante dont a été parfois perçue la musique de Dutilleux lorsque j'étais encore étudiant au Conservatoire. D'une certaine manière, il était déjà dans la « synthèse » alors que la création ne l'était pas, ou du moins pas encore. Il en souffrait, certes, mais pas assez pour être détourné de son Idéal. Mais tout cela ne l'a pas empêché, sa vie durant, jusqu'à ses derniers mois d'existence, de développer une réelle curiosité pour les jeunes créateurs issus d'horizons les plus divers, car il savait que sans cette curiosité bienveillante son art pouvait aussi s'atrophier. Combien sommes-nous à l'avoir vu discrètement s'inviter à l'une de nos créations et nous en faire quelques heures plus tard un compte rendu écrit qui montrait bien son désir de transmission allié à une indéniable générosité ? Cela aussi, c'est une leçon de composition. ◆

> “Si leur style n'est pas comparable, la démarche de Dutilleux n'est pas sans rappeler celle de Béla Bartók.”

En haut : Charles Munch et Henri Dutilleux, 1re audition en France de la 2e symphonie (Le Double) *de Dutilleux, Festival de Besançon 1960.* Photo BNU

La musique spectrale et l'ensemble Itinéraire : ce qui fait date, ce qui fait école

Par* Michael Levinas*, membre de la section de Composition musicale

Il est difficile de retracer la naissance et l'histoire de ce courant artistique, ce que l'on appelle depuis près de quarante ans l'école spectrale, sans évoquer le contexte très particulier des années 70 en France, en particulier à Paris, et ce qui se jouait alors dans la création musicale, notamment rue de Madrid, au CNSM, là où mes camarades de la classe Messiaen et moi-même nous nous sommes retrouvés.

Je pourrais longuement m'arrêter sur le contexte historique dans lequel les prémisses de la sensibilité spectrale ont émergé : mai 68, qui provoqua une onde de choc dans un lieu difficilement ébranlable comme le Conservatoire, au point que ce choc s'était répercuté dans les classes de composition, notamment celles d'Olivier Messiaen et d'André Jolivet, sans compter la classe d'électro-acoustique confiée à Pierre Schaeffer.

Chez Olivier Messiaen, la seule classe dont je peux parler, ayant été son élève, on découvrait la création musicale en train de s'accomplir. C'est au cœur de cette pédagogie unique que Messiaen faisait lire et entendre, plutôt qu'une *Cantate* de Webern qu'il admirait, les mixtures polyphoniques complexes de Ligeti, les orchestres stochastiques de Xenakis, l'accord de *Stimmung* de Stockhausen, orientant sciemment notre écoute vers une réflexion critique à propos de certains dogmes combinatoires de la série intégrale.

Bref, ce qui animait cette classe était la priorité accordée à la quête de l'inouï, du merveilleux surgissant d'une écriture exigeante. Comme nous le savons, l'enseignement du Maître, alchimiste des orgues de la Trinité, détenteur de la tradition harmonique française, bouleversait les termes de la relation entre acoustique, électro-acoustique, musique instrumentale, ainsi que les formes nouvelles non générées par la seule combinatoire.

Tristan Murail, Gérard Grisey et moi-même, assistions à ce bouleversement qui, en dépit de nos parcours et préoccupations respectives et irréductibles, nous incita à fonder un ensemble regroupant des interprètes et compositeurs, sous le regard bienveillant d'Olivier Messiaen. D'emblée, nous fûmes un collectif [1] conscient de formuler théoriquement des recherches portant sur l'introspection du timbre, lequel se substituait à la série comme *cellule génératrice* et nous permettait de sortir de certains poncifs résultant d'une approche trop strictement combinatoire de la création musicale

L'Itinéraire ne fut pas seulement un lieu d'élaboration théorique et d'engagement au cœur de la vie musicale française et internationale. Il me paraît nécessaire de souligner aujourd'hui à quel point cet ensemble - dont j'ai été Président et directeur à la suite de Tristan Murail de 1985 à 2003 - a donné naissance à tant d'œuvres majeures, de publications musicologiques et universitaires à travers le monde. Il s'est retrouvé au centre des débats les plus névralgiques sur de nouvelles écritures pour plusieurs générations de jeunes compositeurs. Il fut le catalyseur de ces recherches sur les structures internes du son et l'élaboration des outils d'exploration notamment ceux de l'informatique à venir.

Ces recherches se faisaient aussi en dehors de notre cercle restreint. Il faut citer notamment les travaux de Jean-Claude Risset, de François-Bernard Mâche, Claude Vivier, Jonathan Harvey, Salvatore Sciarrino, Mesias Maiguascha, Peter Eötvös, ceux des universités américaines, les trouvailles de John Chowning et Max Mathews dans les laboratoires Bell. Il y avait là comme une logique historique.

Il est impossible dans l'espace qui m'est imparti de résumer l'ensemble de ces recherches qui convergèrent à un moment donné à l'Itinéraire. La complexité de ces divers mouvements fut pour nous le point de départ d'une aventure qui allait donner naissance, non seulement à une nouvelle appréhension du phénomène sonore, mais à des écritures certes diverses mais obéissant à une évolution commune. Pour résumer, je dirais que notre utopie – car nous en avions une – fut de composer des œuvres instrumentales ou mixtes basées sur l'exploration des propriétés acoustiques des sons et de concevoir des formes générées par leurs structures internes.

Je n'oublie pas, dans ce paysage historique, les noms de Giacinto Scelsi ou Stockhausen, dont le cours mythique de Darmstadt en 1972 sur *Stimmung* provoqua chez Grisey et moi un choc décisif.

Il y avait certes là une contradiction avec les objectifs de ces combinatoires sérielles qui revendiquaient à elles seules la force exploratoire de l'écriture musicale et de sa dimension abstraite. Cette introspection du son avec ses lois internes et organiques renvoyait bien sûr à l'analyse des spectres harmoniques, d'où le terme de « *musique spectrale*. » À la *série génératrice sérielle*, nous avions substitué le *timbre générateur* et ses lois acoustiques. C'était aussi l'enseignement de *Stimmung*. Nous tentions de faire

la synthèse entre l'imaginaire des studios électroniques et la force structurelle de l'écriture.

La recherche sur le timbre intégrait au sein de l'ensemble une équipe d'ingénieurs du son spécialisés dans ce que l'on appelait le live électronique, un équipement et une lutherie électronique complémentaire avec les instruments dits traditionnels. De cette lutherie sont sorties les premières œuvres spectrales : *Période* de Gérard Grisey, *Mémoire-Erosion* de Tristan Murail et ma pièce *Appels*. *Saturne* d'Hugues Dufourt, qui rejoignit l'ensemble en 1976, fut créé dans ce contexte.

Est-ce que nous étions tous des compositeurs se reconnaissant dans ce qui très vite pouvait devenir un nouveau dogme : la croyance inconditionnelle au processus spectral ?

Je parlerai ici en mon nom. Cette question surgit dès la fin des années 70. Je n'ai jamais ramené le musical à la pure matérialité sonore. Ce que j'ai pu exprimer à ce sujet fut l'objet de ma conférence au séminaire de l'Itinéraire à Darmstadt en 1982 : « Qu'est-ce que l'instrumental ? »[2]. Il me paraît encore aujourd'hui que le déterminisme du processus ramené à la seule logique interne du timbre verrouille le champ imaginaire de la forme et de la poétique musicale. Mon travail actuel est basé sur la structuration polyphonique et harmoniques d'échelles qui ne cessent de s'altérer, prolongeant ainsi la recherche d'une temporalité du langage telle qu'on peut déjà la trouver dans les hiérarchies tonales ou les structures modales de Debussy, Scriabine et Bartok. Mon appartenance à l'école spectrale fut souvent vécue comme anticipation d'un langage et d'une forme qui répondait de fait à une logique du timbre, cependant cette logique ne fut pas la cause première de mon langage.

L'orchestration par les analyses spectrales des sons instrumentaux et autres, les mixtures de timbres sont enseignées progressivement dans les conservatoires d'aujourd'hui sur des bases scientifiques et non plus exclusivement sous un mode intuitif ou métaphorique : vieux rêve berliozien en cours d'accomplissement peut-être !

C'est dans ce sens que je parlerai de généalogies croisées dont nous fûmes en quelque sorte les aînés, les pères fondateurs, eux-mêmes fils de généalogies croisées.

Sommes-nous sortis de cette utopie qui a généré de si grandes œuvres ? Rien n'est moins sûr. ◆

1) Rappelons que l'ensemble Itinéraire a été créé en 1973 par un collectif de jeunes musiciens tout juste sortis pour la plupart du Conservatoire de Paris : Tristan Murail, Gérard Grisey, Michael Levinas et Roger Tessier qui venait d'un autre univers que la classe Messiaen. Parmi les instrumentistes, il faut citer le flûtiste Pierre-Yves Artaud, l'altiste Geneviève Renon, la contrebassiste Joëlle Léandre, ainsi que le chef d'orchestre Boris de Vinogradov, assistant de Marius Constant. L'actrice Sylvia Montfort mit à la disposition de ce nouvel ensemble la salle du Carré Thorigny qu'elle dirigeait. Le premier concert de l'Itinéraire s'est tenu dans ce théâtre le 4 juin 1973. Marcel Landowski, Directeur de la Musique au Ministère de la Culture, soutint d'emblée l'ensemble et lui accorda une subvention.

2) Repris dans différentes publications, notamment dans les Ecrits de Michael Levinas, Le compositeur trouvère, *textes réunis et présentés par Pierre-Albert Castanet et Danielle Cohen-Levinas, Paris, L'Harmattan, 2000.*

En haut : une répétition de l'ensemble Itinéraire dans le salon du philosophe Emmanuel Levinas, 1976. De gauche à droite : Jean-Guillaume Cattin, Geneviève Renon-McLaughlin, Michael Levinas et Tristan Murail. Photo Claude Pavy

Éveiller la vigilance

Rencontre avec* Pascal Dusapin, *compositeur

Nadine Eghels : Qu'évoque pour vous aujourd'hui l'appellation « musique contemporaine » ?

Pascal Dusapin : c'est une appellation que je chicane depuis toujours car je la trouve discriminante. Si cette notion permet de qualifier un type d'expression et de recherche musicale qui avait sa légitimité dans la période de l'après-guerre jusque dans les années 50-60, elle n'a aujourd'hui plus de raison d'être. Cette appellation de *musique contemporaine* peut être considérée comme discriminante car elle associe une musique à un style qui révèle des catégories relativement obsolètes. Or ce style n'a plus de signification réelle à nos oreilles. Excepté renvoyer à des réflexes propres à l'académisme si caractéristique des années 60 et qui font encore les beaux jours de bien des séminaires de composition. J'ajoute néanmoins que cette musique (la musique sérielle puisqu'il faut bien la nommer) a produit des chefs d'œuvres pour lesquels j'ai la plus grande admiration.

Notons que si dans l'art on parlait de peinture moderne, d'abstraction lyrique, de minimalisme etc., il faut relever que toutes ces notions ont été dépassées au profit d'énergies nouvelles. Il n'y que la musique qui parle encore de musique dite *contemporaine*, comme si elle spécifiait un style en même temps qu'un genre. Mais qu'est-ce que cela signifie ? Si on considère la musique de Pierre Boulez, oui bien sûr elle est contemporaine dans son expression, mais celle de John Adams l'est-elle moins ? Ces deux musiques sont portées par des histoires contemporaines différentes et n'ont pourtant rien en commun. Il est pourtant possible de les entendre ensemble, non ? Pour le public européen, la notion de musique contemporaine est toujours associée à une expression très austère et un peu rébarbative car il faut bien remarquer que beaucoup de ces œuvres ne se souciait guère d'être entendues. Pour ma part je n'ai pas envie d'obéir à ces critères. Si je reviens à votre question, le mieux serait de parler de musique, tout simplement ! Même si je pense que le terme « moderne » est plus vif, plus expressif que le terme « contemporain », trop idéologique à mon sens.

N.E. : Et la « musique actuelle » ?

P.S. : Le terme « musique actuelle » répertorie plutôt les musiques électroniques où se retrouvent quantité de styles très différents. En fait, ce terme a probablement été créé par les fonctionnaires du ministère de la Culture, non par les artistes. Ces artistes-là ne se posent pas la question de savoir s'ils font de la musique actuelle, ils le sont.

N.E. : Dans votre travail, vous situez-vous dans une famille, dans une mouvance identifiée, ou le champ est-il complètement ouvert ?

P.S. : Tout le monde appartient à une famille. Aucun artiste ne peut échapper ni à une descendance, ni à une ascendance. En ce qui me concerne, ma famille est celle de la musique d'expression écrite qu'on appelle sommairement « classique », mais on sait qu'elle correspond en fait à une période de l'histoire relativement courte, disons du milieu du 18e siècle jusqu'à 1820 environ qui voit poindre la période romantique.

La musique de Ockeghem est-elle classique ? Et celle de Mahler ? Dans les deux cas, non. On voit bien les limites des définitions ! En un sens, j'aime à penser que ces musiques sont toujours contemporaines puisque nous continuons à les écouter. À votre question, je préfère répondre en citant les musiques que j'aime : les polyphonies de la Renaissance, Bach , Beethoven, Berlioz, Mahler, Schönberg, Xenakis, Boulez, Ligeti, Kagel, mais aussi Steve Reich… pour ne citer que ces compositeurs car j'aime aussi des musiques très populaires ! À la vérité, aucune musique ne peut se passer d'une autre même si elle représente son contraire. Ma « famille » traverse donc les époques, mais reste apparentée à la musique dite classique : je ne viens ni du rock, ni du jazz même si j'apprécie beaucoup de ces musiques. Quand, jeune homme, je déclarais aimer à la fois Sibelius et Schönberg, personne ne me comprenait. Si j'ajoutais à cette liste John Coltrane ou les Doors, j'avais l'air presque fou. C'en était presque drôle tant il est vrai que la « musique contemporaine » a été édifiée sur des canons assez militaires. Mais on peut retrouver cela dans les autres arts. Je me souviens encore de la tête des gardiens du temple minimaliste quand sont apparus sur la scène artistique mondiale des artistes comme Enzo Cucchi ou Jean-Michel Basquiat. En ce qui concerne la musique, la première question est donc de se demander : *contemporaine* de quoi ? Toutes les musiques sont forcément contemporaines de leur temps. Lorsque j'ai enseigné au Collège de France en 2007, je m'étais promis de ne jamais dire « musique contemporaine ». Et j'ai tenu ma promesse. Dans le livre qui a été publié ensuite aux Éditions du Seuil, ce terme n'apparaît pas.

N.E. : Quelles pistes suivez-vous à présent dans votre travail de composition ?

P.D. : Je suis dans un voyage, qui est en voie de constitution puisque je ne suis pas encore mort. Je viens de terminer mon septième opéra sur la Penthésilée de Kleist, chez moi la question lyrique est très présente. L'opéra concentre tous les moyens d'expression sur un enjeu qui est certes le spectacle, mais on sait que le genre lyrique peut aussi se glisser dans des formes différentes. La question du drame peut exister dans une pièce d'orchestre et même dans des formes plus réduites. Ainsi ma pièce *O Mensch*, pour piano et baryton, qui dure 1 heure 20 et dont j'ai également assuré la mise en scène, relève aussi de l'opéra. En ce qui me concerne, la question de l'expression vocale et de la représentation est essentielle. Mais j'ai aussi écrit sept quatuors à cordes, des pièces concertantes ou purement symphoniques.

J'aime donner l'exemple de Mahler, qui a dirigé beaucoup d'opéras, à l'Opéra de Vienne. On sait que Mahler a rénové la question lyrique en dépoussiérant certains auteurs, en particulier Mozart. Mahler n'a jamais composé d'opéra, mais ses symphonies ne sont-elles pas comme des opéras abstraits qui concentrent des affects prodigieux éminemment théâtraux ? Quand on constate la gamme expressive des affects chez Mahler, qui vont de la plus grande trivialité à la transcendance absolue, on peut le considérer comme un compositeur lyrique, car sa musique n'est pas loin de l'expression opératique.

N.E. : Qu'est-ce que la musique apporte au monde ?

P.D. : La conscience ! La musique porte de la pensée en elle. Composer, c'est penser. Elle est comme un moment de vigilance absolue. Si j'écoute les *Variations Goldberg*, cela m'oblige à être meilleur, à tenir debout face au monde, à tenter toujours de penser plus juste dans une altérité rayonnante. Enfin, j'essaye… Mais la musique de Xenakis me fait le même effet, et beaucoup d'autres œuvres aussi. La musique vise à élever l'homme vers une plus grande spiritualité, comme toutes les autres formes artistiques. Tenter de faire monter une conscience et accroître ce territoire pour que le monde soit meilleur. Point de civilisation sans grande culture et sans musique.

N.E. : N'est-ce pas de plus en plus difficile ?

P.D. : Certes, nous sommes envahis par des musiques qui nous assomment. Nous ne les demandons pas mais elles s'infiltrent partout, dans tous les lieux de notre quotidien. Leur qualité n'est jaugée qu'à l'aune de critères purement économiques. Nous devons absolument choisir de contrôler ce flux. À notre époque, la vitesse des informations est devenue telle que notre cerveau ne peut même plus les envisager. Alors, une amnésie se crée, la pensée s'érode, se corrode. Le véritable enjeu aujourd'hui est de garder au plus près, comme un voilier qui remonte au vent, cette route vers plus d'éthique, de respect de la mémoire, pour construire un futur qui tienne debout. Et toutes les formes artistiques participent de ce combat, pour que l'histoire continue. La musique est une voie possible pour éveiller la vigilance. C'est une résistance. ◆

En haut : le baryton Georg Nigl dans O Mensch !, *opéra de Pascal Dusapin sur des poèmes de Friedrich Nietzsche, au Théâtre des Bouffes du Nord, Paris (2011).* Photo Marthe Lemelle

Un siècle de haut-parleurs

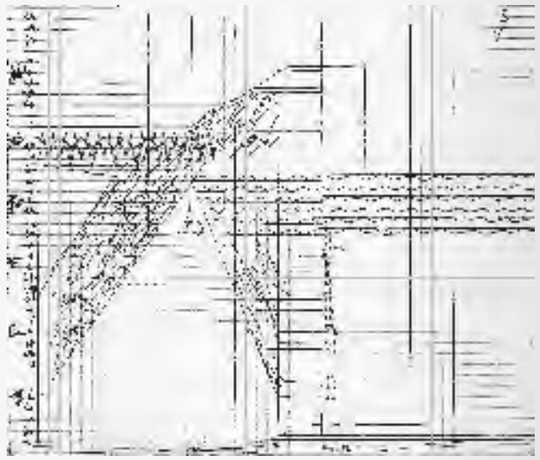
Par **François-Bernard Mâche**, *membre de la section de Composition musicale*

En 1948, Pierre Schaeffer réussit à persuader le Club d'essai de Radio-France de soutenir ses recherches sur l'art des bruiteurs qui étaient alors très sollicités pour les dramatiques radiophoniques. Il s'aperçoit, à la suite d'une erreur de manipulation, que le son enregistré peut être autre que celui de l'objet qui l'a engendré. Dès lors, il entrevoit, bien au-delà de l'artisanat des bruiteurs, les nouvelles possibilités que l'enregistrement offre aux musiciens. L'objet sonore a une existence propre, matérialisée sur un support. D'où l'appellation originale de « musique concrète », proposée en 1949, mais ensuite abandonnée pour cause d'ambiguïté. Ce qui était concret n'était pas l'objet producteur de sons, mais le son lui-même, fixé sur un disque, et bientôt sur une bande. Un concert radiodiffusé, dès le 5 octobre 1948, illustre les premiers résultats de la technologie fruste des « sillons fermés ».

Comme toute grande innovation, les musiques électroacoustiques se sont trouvé après coup des précurseurs. Entre autres, le dynamophone de Cahill dès 1897, le Theremin de 1917 et le Martenot de 1928 préfigurent les synthétiseurs chers aux musiques électroniques. Quant aux musiques «concrètes», la première phrase écrite par Berlioz dans son *Traité d'orchestration* de 1843 les légitime d'avance : « *Tout corps sonore mis en œuvre par le Compositeur est un instrument de musique*». Les manifestes futuristes de Marinetti en 1908 et surtout celui de Russolo en 1913 rêvaient un art des bruits sans trouver de moyen plus adéquat que leurs *Intonarumori* pour le créer. Le film sonore sans images de W.Ruttmann *Weekend* en 1930 en est le premier montage organisé. *Ionisation* (1933), une des premières œuvres pour percussion seule, et *Ecuatorial* (1934) de Varèse font un large usage de divers bruits.

Même si la tentative de Ruttmann est rapidement tombée dans l'oubli, il n'est pas douteux que le cinéma sonore a grandement contribué à l'avènement des musiques électroacoustiques. Le haut-parleur, par son rôle de mixeur, a habitué l'oreille à percevoir les bruitages et les musiques comme un fond plus ou moins homogène par rapport aux dialogues. Et même ceux-ci se fondent parfois à leurs rumeurs complexes. Désormais, des sons qui paraissaient incongrus dans une salle de concert sont inconsciemment acceptés par le spectateur. En 1958 le GRMC est devenu le Groupe de Recherche Musicale, affirmant ainsi une ambition de repenser la musique plutôt que de seulement développer une technique. J'ai participé à cette refondation, qui remplaçait l'équipe en rupture avec Schaeffer par de nouveaux pionniers : notamment Luc Ferrari, Michel Philippot, Ivo Malec, et Iannis Xenakis.

L'intrusion de sons triviaux et de sons inouis dans la musique, après une phase où leur pouvoir dramatique était prépondérant, a suscité maintes interrogations et forcé à réviser maintes convictions sur les fondements mêmes de cet art. Cologne avait beau paraître un temple du formalisme musical, posant comme principe que la composition du son lui-même venait compléter l'approche sérielle, Stockhausen, avec une œuvre aussi marquante que le *Gesang der Jünglinge* en 1955-56, acceptait de mêler des sons d'origine microphonique à ceux d'origine synthétique. Messiaen pour sa part, désavouait ses *Timbres-Durées*, réalisés par P.Henry sur une partition tentant de traiter les objets sonores comme l'équivalent d'une série de notes. Il apparaissait que le concept même de note de musique était impropre pour l'assemblage de sons rebelles à toute organisation « paramétrique ». En d'autres termes, on ne pouvait pas établir de gammes selon lesquelles les timbres seraient classés.



En haut : l'auteur en pleine séance de travail dans le studio du GRM au 37, rue de l'Université, à Paris (1960). Photo DR

Ci-dessus : schéma pour l'orchestre de La Peau du silence *(1962).*

> “ Pierre Schaeffer était soucieux de mettre un peu d'ordre dans les sons anarchiques que nous produisions. ”

Pierre Schaeffer était soucieux de mettre un peu d'ordre dans les sons anarchiques que nous produisions. Il rêvait d'élaborer un « solfège» qu'il affirmait préalable à toute composition. Et il entendait que les compositeurs qui l'entouraient se soumettent à une discipline dont l'essentiel se définissait comme la recherche de critères de classement. Son *Traité des objets musicaux* fourmille d'aperçus intéressants, sans avoir réussi cependant à créer des catégories universellement acceptées. Son refus d'un projet que m'avait inspiré la linguistique structurale, alors en plein essor, me conduisit à rompre avec le groupe dont il m'avait confié la gestion pendant quelque mois, au début de 1963.

La plupart des œuvres se fiaient à des procédés assez grossiers pour organiser ces sons incontrôlables. Les appareils manquaient pour les modeler librement. Ils ne devaient devenir disponibles qu'avec l'ère de l'informatique et des synthétiseurs numériques. Mais Xenakis s'était vu refuser par Schaeffer tout soutien pour mettre au point son synthétiseur graphique, qui n'a pu voir le jour qu'en 1977 sous le nom d'Upic. Après Maderna et Varèse, soucieux d'enrichir et non d'évincer l'écriture, je m'étais moi-même risqué à combiner 7 cuivres, 2 percussions, 2 pianos et 12 pistes magnétiques dans *Volumes*, créé en 1960. Mais ce n'est qu'à partir de ces années 60 que d'assez nombreux autres essais de « musiques mixtes » ont vu le jour. Peu de compositeurs sachant écrire se lançaient alors dans l'apprentissage de l'électroacoustique, décriée par l'avant-garde officielle. En revanche le studio attirait une majorité de musiciens souvent libérés plutôt qu'handicapés par leur relatif « illettrisme », et avides de découvrir ces rares appareils de manipulation sonore.

Mais l'influence des sonorités et des manipulations électroacoustiques est peu à peu devenue omniprésente. J'avais écrit dans un programme du 30 juin 1960 : « *on n'écrira plus désormais comme si les musiques expérimentales n'avaient jamais existé* ». De fait, leur existence a été confirmée au point d'accéder au niveau industriel. Sous le ☛

nom de *musique électronique*, d'innombrables productions populaires se sont multipliées, sans beaucoup se soucier de considérations théoriques. Et l'écriture instrumentale s'est nettement modifiée sous l'influence des sonorités et aussi des procédés électroacoustiques. Dans une œuvre composée en 1962, *La peau du silence*, j'appliquais déjà à l'écriture d'orchestre des manipulations extrapolées des machines de studio. Les micro-polyphonies de Ligeti *(Apparitions, Atmosphères)* ont prolongé en 1961 celles que Xenakis avaient inventées en 1954 avec *Metastasis*. Les unes et les autres imaginaient des équivalents instrumentaux aux mixages multiples expérimentés d'abord sur des magnétophones (dans *Volumes*, je superposais 38 bassons, 10 clavecins etc.).

Avec le recul de plus d'un demi-siècle, on peut voir dans le succès du haut-parleur et des prothèses électroacoustiques un phénomène majeur. Presque aucun chanteur populaire ne pourrait affronter le public sans un micro, et, loin du front, sans des techniciens anonymes qui maquillent, qui amplifient, et parfois fabriquent pour l'essentiel sa voix. À l'occasion, d'ailleurs, certaines vedettes se cachent derrière le micro pour parfaire en toute sécurité l'illusion de ce qui n'est que du playback. Et si le soliste a chanté faux, on corrige discrètement avant de graver l'album.

Du côté des compositeurs, le désir de composer les sons, et non des notes, est souvent au premier plan de leur travail. Si l'écriture instrumentale restait largement marquée par le modèle du langage et de la vocalité (« vocabulaire» et « grammaire» de base, intonations, accentuation, découpage en phrases, narrativité virtuelle etc.), l'électroacoustique l'a souvent ramenée vers des valeurs pré- ou supra-linguistiques : le minimalisme américain des années 60 et 70 se situait au confluent de musiques affranchies des limites et du souffle, et d'une vision simplifiée des musiques cycliques de l'Asie. L'expérience du ralenti extrême a révélé des détails inouis dans des sons supposés connus, tout comme le microscope électronique a marqué certains regards d'artistes. La fusion des dimensions du timbre et de l'harmonie, en progrès depuis Debussy, est devenue omniprésente depuis l'avènement du numérique.

La révolution apportée par les manipulations des sons enregistrés n'a pas fini d'agir. Elle est la plupart du temps en conflit avec le modèle du langage, qui avait déjà été ébranlé avant son avènement. Elle favorise tout ce qui rapproche la musique des sons naturels : accentuation des éléments chaotiques (ou parfois de la répétitivité), et exaltation de durées et de registres dépassant les possibilités humaines. Mais depuis que les ordinateurs ont procuré des moyens presque infinis de maîtrise des sons, la seule difficulté est de savoir si le musicien va s'immerger passivement dans leur océan, ou s'il va continuer à se donner pour tâche de s'y frayer une voie que d'autres auront plaisir à suivre. En tout cas, le haut-parleur aura sans doute joué pour l'écoute un rôle aussi important que le microscope et le télescope pour le regard. ◆

La musique contemporaine, les orchestres, les festivals et les salles de concert

Par* Laurent Petitgirard*, membre de la section de Composition musicale

Si la musique contemporaine est depuis longtemps défendue par des ensembles spécialisés d'une très haute technicité, le fleuron en étant L'Orchestre Intercontemporain, seule formation dont les musiciens sont salariés, la situation est moins satisfaisante en ce qui concerne les saisons des orchestres symphoniques.

On retrouve le même décalage lorsque l'on compare les festivals spécialisés dans la musique contemporaine (qui touchent essentiellement un public averti, ou du moins qui pense l'être) et les festivals dits « de musique classique ».

La difficulté qu'ont rencontrée les compositeurs à être programmés dans le cadre des saisons des orchestres symphoniques français a eu pour conséquence une certaine raréfaction des œuvres écrites pour grand orchestre, au profit de pièces à effectif réduit, conçues pour les ensembles spécialisés.

Cette difficulté peut s'expliquer par la frilosité des directeurs musicaux, parfois par une certaine inquiétude des musiciens, mais on ne peut pas non plus ignorer l'intellectualisme forcené de certaines démarches créatrices qui ont créé un fossé entre le public mélomane au sens large et la musique contemporaine, dont la diversité était ignorée.

La situation s'est certes améliorée. Les résidences de compositeurs auprès de certains orchestres ont permis de rapprocher les compositeurs du public et d'inscrire dans la durée une collaboration entre un compositeur et une formation symphonique. Le principe consistant à intégrer une œuvre contemporaine dans un programme symphonique « classique » a été adopté par un certain nombre de directeurs musicaux, le soutien de l'Association Musique Nouvelle en Liberté en a été un facteur déterminant.

L'action culturelle de la Sacem en faveur de la musique contemporaine, qui distribue plus de quatre millions d'euros aux différents acteurs concernés, toutes esthétiques confondues, reste exemplaire.

Les orchestres de Radio-France semblent à nouveau déterminés à soutenir la musique contemporaine, c'est essentiel car la forte personnalité de chefs charismatiques fascinés par les intégrales Mahler ou Beethoven ne doit pas freiner l'esprit de curiosité qui a toujours été l'apanage de ces deux belles phalanges.

Lorsque les différents directeurs artistiques ou musicaux des nombreux festivals ou orchestres français se décident à programmer de la musique contemporaine, alors nous tombons dans l'obsession de la création.

Il leur faut absolument leur « création mondiale », ce qui a pour effet de ne pas faire vivre les œuvres.

Les grands solistes rechignent trop souvent à jouer une œuvre qu'ils n'ont pas créée et les compositeurs, dont la vie matérielle est hélas fréquemment précaire, augmentent ce phénomène en préférant la commande liée à une pièce orchestrale nouvelle à la simple exécution d'une musique de leur répertoire.

L'Opéra de Paris ne programme pas un seul opéra contemporain dans sa saison 2013-2014, ce qui est anormal au regard des moyens dont il dispose, mais d'une façon générale on retrouve toujours le même problème : si opéra contemporain il y a, alors cela doit être une création mondiale, sur un sujet initié par le directeur du théâtre concerné.

La musique symphonique contemporaine pose certains problèmes spécifiques : le nombre important de répétitions qu'impliquent certaines œuvres ne cadre plus avec les rythmes de travail des orchestres, dont la marge de manœuvre, au regard de leurs obligations vis à vis des tutelles qui les soutiennent, est de plus en plus restreinte.

Les effectifs de percussions pléthoriques que l'on retrouve dans de très nombreuses œuvres, outre leur coût important en termes de location ou de transports d'instruments, posent un simple problème logistique de taille de plateau (à Paris, par exemple, vous ne pouvez pas programmer 50 musiciens et 3 percussionnistes Salle Gaveau, il vous faut la Salle Pleyel, très peu disponible).

Quel que soit le cahier des charges que l'on mettra en place (généralement sans les moyens, ou la volonté, de le faire respecter), la défense de la musique contemporaine, dans toute sa diversité, dépendra toujours du courage et de la volonté d'un homme ou d'une femme, qu'il ou elle dispose d'une structure importante, comme Jean-Claude Casadesus à Lille, ou de fragiles structures associatives comme les Orchestres Colonne ou Lamoureux à Paris.

C'est finalement une sorte de pari, passé entre les musiciens de l'orchestre, le directeur musical et le public : rester à l'écoute des compositeurs d'aujourd'hui en espérant sortir du concert enrichi, avec le sentiment d'avoir assisté à l'éclosion d'une œuvre importante, ou du moins d'avoir participé à cette quête. ◆

En haut : Laurent Petitgirard dirigeant l'Orchestre Colonne.
Photo : Hugues Nicolardot

L'enseignement musical dans la création contemporaine

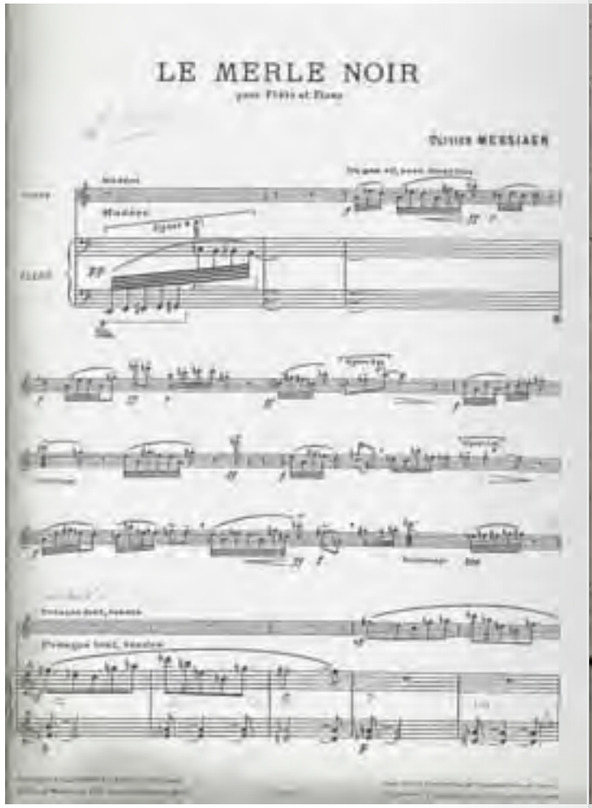
Par* Alain Louvier*, compositeur, ancien Directeur du Conservatoire à Rayonnement Régional de Boulogne-Billancourt

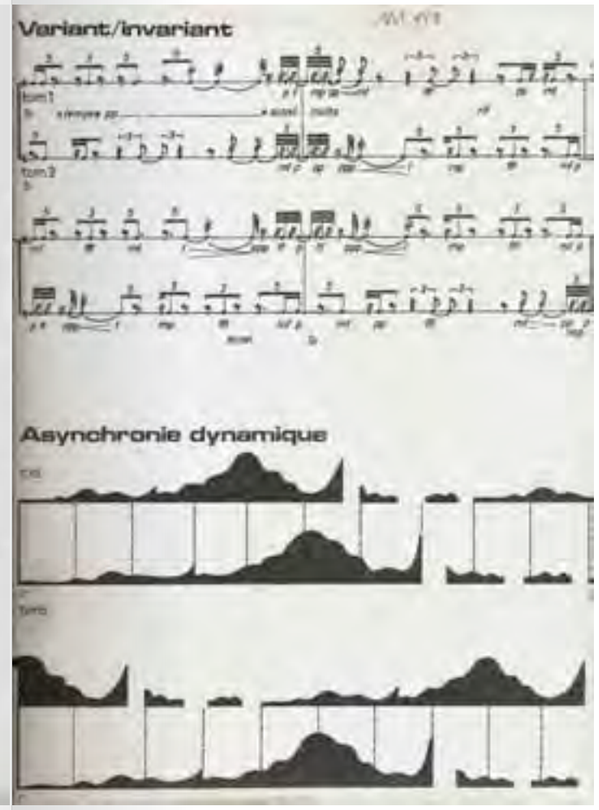
Rappel historique : de grands musiciens ont autrefois enseigné : des clavecinistes (*Inventions* de Bach, l'*Art de toucher le clavecin* de Fr. Couperin), des pédagogues du piano (*Mikrokosmos* de Bartok ou *Jatekok* de Kurtag)… pour les claviers en tout cas, les œuvres «didactiques » sont légion. Ces grands créateurs ont alors préservé leur langage personnel tout en respectant des limitations techniques précises (ambitus, densité polyphonique, complexité rythmique, etc...). Cette démarche ne doit pas être confondue avec la confection d'« études » redoutablement difficiles (depuis Chopin, Alkan, Paganini, etc...), ni avec des défis genre « sportif de haut niveau » (Ravel voulait avec *Scarbo* surpasser en difficulté *Islamey* de Balakirev). Pour les pièces faciles enfin, la confusion règne : ainsi les *Scènes d'enfants* de Schumann ne sont pas faciles, au contraire de l'*Album pour la jeunesse*. Je préfère donc m'en tenir aux productions destinées aux institutions modernes, pour des niveaux d'études bien définis, des cycles d'étude amateur et/ou professionnel existant dans nos conservatoires depuis le début du 20e siècle.

Les premières initiatives reviennent au Conservatoire de Paris, avec ses fameux « morceaux de concours » commandés chaque année pour chaque instrument. Ils tombaient en mai, un mois avant l'examen, avec les fleurs mauves des paulownias... Cette tradition concernait aussi les classes d'écriture jusqu'en 1968, avec textes différents pour hommes et femmes (un pauvre chant donné n'est pourtant pas du saut en hauteur…) !

Le CNSMDP continue aujourd'hui à commander des œuvres nouvelles pour les examens, mais depuis 1984, les modalités sont différentes :

- meilleure rémunération des auteurs (d'où commandes extérieures plus nombreuses)
- choix de disciplines variées changeant chaque année
- réintégration d'instruments « négligés » dans les années 1960/80 (piano, violon, violoncelle, par ex.)
- initiatives en matière de musique mixte, d'ensembles instrumentaux ou de théâtre instrumental...





Illustrations : la première page de la partition du Merle Noir pour flûte et piano *d'Olivier Messiaen, commande du CNSM de Paris (Éd. Leduc) et un extrait de* 3 études brèves pour 2 percussions *de Jean-Etienne Marie (Éd. Jobert), une pièce « pédagogique » commandée pour le Conservatoire de Boulogne-Billancourt.*

Pendant des décennies, grâce au CNSM, les instruments pauvres en répertoire ont bénéficié de partitions bien adaptées aux acquisitions techniques, avec un défaut principal : l'obligation du piano, peu adapté aux cuivres et à la percussion, notamment.

En revanche, les flûtistes ont eu de la chance, avec Dutilleux (Sonatine), Messiaen (le Merle Noir) ou Jolivet (Chant de Linos, 1944). Aujourd'hui, les commandes passées dans les années 1900/1960 sont couramment utilisées dans les conservatoires français ou étrangers qui préparent à l'enseignement supérieur, les niveaux ayant beaucoup monté. Ainsi *Choral, cadence et fugato* de Dutilleux pour trombone(1950), devient jouable 2 ou 3 ans avant le CNSM.

Le côté « caricatural » et artificiellement scholastique des « morceaux de concours » fut souvent brocardé : forme en plusieurs épisodes enchaînés, alternance technique/expressif, coda acrobatique en mesures changeantes... et souvent *cadenza* imposée, où cornistes et tubistes profitent des points d'orgue pour expulser l'eau du pavillon….

Mais on peut se rebeller et détourner les formes scholastiques… Pensons à Berlioz et ses cantates (*Cléopâtre*, 1829), aux fugues modales de Ravel ou Duruflé, aux *sonates* sérielles (Boulez)… de même des facéties donneront un air ludique aux commandes du CNSM de Paris : le génie de Dutilleux dans sa *Sonatine pour flûte et piano* (1943) est de rester classique en respectant l'exercice; celui de Messiaen dans *le Merle Noir* (1952) est de s'en moquer totalement, par des chants d'oiseaux et une coda dodécaphonique carillonnante.

Pour ma part, j'ai modestement contribué à faire évoluer le genre : avec du théâtre musical (*Duel* pour percussions, 1971, véritable satire du morceau de concours), une bande électronique (*Raga* pour Ondes martenot, 1977), ou un célesta contrastant (*Cromagnon* pour tuba, 1973).

L'habitude s'est prise peu à peu de nomenclatures plus diverses, sans piano (Betsy Jolas), permettant de jouer de telles œuvres sans complexe en concert; le vocable de morceau de concours n'est plus péjoratif, car il n'existe plus : seule la difficulté technique varie.

Le cas des débutants

C'est le fond du problème : écrire pour les commençants, voire les niveaux « intermédiaires », pour des enfants ou adolescents non- professionnels, très limités en lecture et en rythme, est une entreprise hautement périlleuse.

La renaissance des conservatoires français depuis le plan de Landowski (1965) a permis de creuser la question. En 1972, à Boulogne-Billancourt, constatant que j'étais un des rares compositeurs en charge d'une Ecole nationale de Musique, j'ai voulu faire évoluer la situation.

À cette époque n'existaient - outre les « méthodes » - que des pièces faciles, d'une pauvreté musicale consternante, en raison du désintérêt des vrais compositeurs. D'où l'idée, suivie par d'autres écoles, de commander des pièces techniquement faciles, mais esthétiquement conformes aux divers courants musicaux existants. À ma grande surprise, des collègues de toutes générations ont répondu présent : le doyen en fut Maurice Ohana (*Noctuaire*, pour violoncelle et piano, 1975), et je n'eus que deux refus polis de gens importants...

Le protocole en était radicalement nouveau :

- pièce écrite en collaboration avec les professeurs, pour mieux atteindre le niveau demandé.
- contrôle du directeur (il m'est arrivé de refuser des pièces).
- travail des élèves pendant 3 ou 4 mois avec visites du compositeur.

Ainsi des pièces d'une nouveauté radicale (Michaël Lévinas, *Froissements d'Ailes* pour flûte, 1974; Guy Reibel, *Mélisonance* pour piano et bande, 1977) furent jouées avec plaisir, voire passion, par de nombreux jeunes, étonnés eux-mêmes de cette familiarité imprévue. Dans les années 1970-2000, beaucoup de conservatoires ont pratiqué des commandes d'œuvres solistes, d'ensemble, de chœurs, voire même des opéras spécialement conçus pour une situation socio-culturelle donnée. Même les spectraux, aux notations inconfortables, y sacrifièrent (Gérard Grisey, *Manifestations* pour orchestre de débutants, 1976, à Gennevilliers).

Toutes ces initiatives exigeraient un ouvrage entier - que nous attendons toujours - pour clouer le bec aux réputations idiotes (conservatoire = conservatisme, etc.)

Situation aujourd'hui

Dans cette décennie 2010, aux budgets sombres, la création pédagogique (de coût modeste) reste d'actualité. Les répertoires des divers niveaux d'étude se sont énormément enrichis depuis 1970; mais les vieux démons rôdent toujours, qui s'appellent facilité et démagogie…Une bonne « musique d'enfant » n'est pas forcément néo-tonale, ni à 4/4 (à ce jeu, Mozart sera toujours meilleur); et l'on confond trop souvent le facile et le puéril... les enfants de nos orchestres, eux, n'ont pas ces préventions.

Des concours de composition ont récemment relancé l'affaire; l'aide d'organismes publics ou privés (Ariam, Sacem) s'est associée aux écoles, aux chorales ou orchestres d'amateurs, multipliant résidences et travail en proximité avec les compositeurs Un répertoire considérable existe aujourd'hui et s'enrichit sans cesse; on ne cherche plus désespérément un morceau de 5ème année de trombone... il faut simplement savoir discerner les écritures réellement novatrices. ◆

« Ainsi la nuit… »

Par **Xavier Gagnepain**, ***musicien soliste et chambriste, chef d'orchestre, enseignant***

Avec Henri Dutilleux et le Quatuor Rosamonde, le réalisateur **Vincent Bataillon** *a témoigné d'une collaboration féconde de plus de vingt années entre un compositeur et ses interprètes, autour du quatuor à cordes écrit par Henri Dutilleux. Dans son film* **Ainsi la nuit**, *il rend compte de cette relation unique, de ces échanges entre interprètes et compositeur, au travers de la musique qui se déplie sous nos yeux et nos oreilles, d'accéder à ce quatuor de Dutilleux, si célèbre pour les musiciens, mais difficile d'accès pour nous au premier abord. Il n'est déjà pas fréquent pour des musiciens de collaborer avec un compositeur de son vivant ; bon nombre des compositeurs du répertoire pour quatuor à cordes ne sont plus de ce monde. Mais quand en plus le compositeur est passionné par l'interprétation de son œuvre et que régulièrement au fil des années il fait des séances de travail avec ses interprètes qui débouchent entre autres sur des modifications de l'écriture de la partition pour les éditions prochaines, nous vivons quelque chose d'exceptionnel.*

Au moment de faire des choix pour interpréter une œuvre d'un Beethoven, d'un Bartok ou d'un Fauré, quels interprètes n'ont pas, un jour, regretté de ne pouvoir poser leurs questions directement au compositeur ?

Travailler avec un compositeur est toujours un privilège. Mais lorsqu'il s'agit d'Henri Dutilleux…

Pour ma part, depuis toujours passionné par l'œuvre de Dutilleux - je me rappelle, adolescent la création par Rostropovitch de ***Tout un monde lointain*** au Palais des Congrès à Paris - c'est dès leur parution que j'ai joué les ***Trois Strophes sur le nom de Sacher*** pour violoncelle seul. Je les ai ensuite programmées régulièrement en concert en France et à l'étranger. Cela sans, bien sûr, imaginer qu'un jour je pourrais en rencontrer l'auteur. Une telle icône !

C'est à Devy Erlih, le violoniste, que je dois la première rencontre avec Henri Dutilleux. Jamais, s'il ne m'y avait expressément poussé, je n'aurais osé, de mon propre chef, déranger un auteur de ce « calibre ».

D'emblée j'ai pu constater que sa réputation d'extrême délicatesse n'avait rien d'usurpé. N'a-t-il pas été jusqu'à me remercier d'avoir pris sur mon temps pour venir le voir ?! Sa grande simplicité sans affectation, doublée d'un infini respect des interprètes, ce désir d'être toujours clair dans son écriture, la vitesse et la qualité de son écoute intérieure…

Bien sûr très intimidé au départ, j'ai été vite rassuré par ses réactions qui semblaient si immédiatement positives à mon égard. J'avais, à sa grande surprise, joué l'œuvre par cœur ; mais, lorsqu'il a voulu me montrer la révision qu'il préparait pour la seconde édition, j'ai dû sortir ma partition. Et là, quelle ne fut pas ma honte ! Je m'étais permis quelques ajouts au crayon : j'avais jugé nécessaire, à destination de mes élèves, d'affiner certaines imprécisions de la première édition et de pondérer quelques indications de tempo ou de nuances. Heureusement, cette honte s'est transformée en bonheur lorsque j'ai vu que mes corrections correspondaient en tous points à celles prévues pour la nouvelle édition ; j'avais ainsi la confirmation qu'un examen attentif du texte autorise ce genre de déductions. Ce premier contact fut le déclencheur d'une relation durable, puis d'une amitié.

> “ Ce début d'intimité avec un esprit aussi élevé que le sien est progressivement devenu une sorte de ciment pour notre quatuor. ”

Par la suite les visites à Henri Dutilleux se sont faites plus régulières, et notamment grâce au quatuor Rosamonde dont je suis membre. En effet, depuis les premières années d'existence de notre ensemble, ***Ainsi la Nuit*** figure en bonne place à notre répertoire et nous le programmons avec une constance sans faille. Non seulement nous l'avons travaillé avec lui, mais aussi, nous l'avons jouée de multiples fois en sa présence. Et, avant chaque occasion - émission de radio, présentation publique, concerts - il prenait le temps, systématiquement, d'une séance de travail avec nous. Les deux fois où nous avons gravé ***Ainsi la Nuit*** en CD, il était là, en cabine. Et tout récemment encore, lorsque nous avons enregistré un DVD live de musique française (Ravel, Dutilleux, Debussy), il est venu à Fontevraud nous honorer de sa présence.

Ce début d'intimité avec un esprit aussi élevé que le sien est progressivement devenu une sorte de ciment pour notre quatuor. Conscients de l'honneur qu'il nous faisait, nous avons tous été profondément heureux de cette proximité.

Il aurait été dommage que, de cette complicité, ne restent que nos propres souvenirs. D'où l'idée que nous avons soumise à Vincent Bataillon, avec lequel nous venions de faire le documentaire ***Notes pour un quatuor*** : conserver une trace filmée du lien étroit que Dutilleux entretient avec son unique oeuvre pour quatuor à cordes ainsi que de sa connivence avec nous.

Avec ce mélange de charisme et d'humilité qui le caractérise, Dutilleux s'est prêté au jeu et Vincent s'est laissé séduire par le compositeur et sa musique. En mélomane averti, il a compris qu'à travers un film comme celui-là, il serait possible de faire sauter les quelques verrous qui empêchent certains d'accéder à la beauté de son univers musical. Et il nous a concocté, en deux ans, un très beau film qui, à la fois, parvient à saisir cette dimension tellement touchante de la personnalité de Dutilleux et à faire pénétrer l'auditeur dans une vraie compréhension d'***Ainsi la Nuit***. Il a su mettre en relief la poésie du texte tout en donnant aussi la parole aux interprètes.

Mais surtout il a fait la part belle à l'œuvre elle-même : le documentaire se conclut en faisant entendre ***Ainsi la Nuit*** en intégralité, filmé lors d'un concert en présence du compositeur à Douai - la ville où il a passé son enfance - dans l'Auditorium qui porte son nom.

L'interprète a parfois un rôle de missionnaire auprès du public, le professeur aussi auprès de ses étudiants. Par ces images, gravées à jamais, j'ai un peu aujourd'hui le sentiment d'une mission accomplie. ◆

www.quatuorrosamonde.com

En haut et à doite : vues extraites du documentaire Ainsi la nuit *(2011), réalisé par Vincent Bataillon autour de la collaboration entre le compositeur Henri Dutilleux et le Quatuor Rosamonde. Production : Réunion 3/Les Films de la Lys/WEO.*

Prix & concours 2013

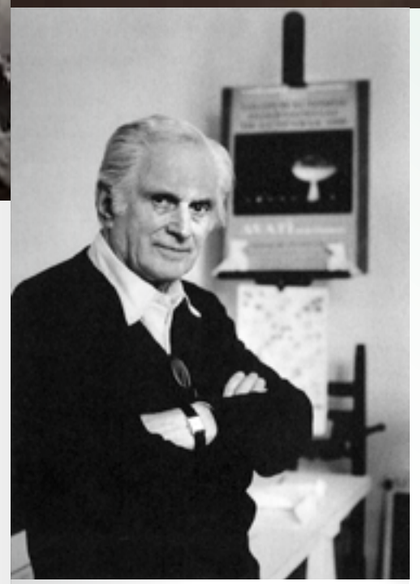
En haut : l'Ensemble vocal Les Cris de Paris, lauréat du Prix de Chant choral Liliane Bettencourt avec Olivier Brault et Arnaud de Boissière, directeur général et secrétaire général de la Fondation Bettencourt-Schueller.

Au centre : La Coupole de l'Institut de France lors de la cérémonie.

Ci-dessus : le jury du Grand Prix d'Orgue Jean-Louis Florentz.

Photos Juliette Agnel

L'Académie des Beaux-Arts a pour vocation de contribuer à la défense et à l'illustration du patrimoine artistique de la France, ainsi qu'à son développement, dans le pluralisme des expressions. À cet effet, notre Académie déploie de nombreuses activités au service de l'art et des artistes d'aujourd'hui, notamment à travers ses Prix et concours. Chaque année, l'Académie des Beaux-Arts distribue de nombreux prix à des artistes, le plus souvent au seuil de leur carrière. Elle contribue ainsi à l'épanouissement de l'art des jeunes générations d'artistes. Au cours de la Séance publique annuelle de l'Académie sont remis plus de cinquante prix qui récompensent des artistes de toutes les disciplines et des auteurs d'ouvrages consacrés à l'art. À ces prix s'ajoutent des aides personnalisées attribuées à des artistes sur critères sociaux. L'Académie accompagne ainsi chaque année plus de cent artistes dans leur démarche de création, leur apportant un soutien précieux. À ces nombreux prix, détaillés dans le Palmarès, s'ajoute le Prix Mario Avati, attribué pour la première fois cette année.



Ci-dessus : portrait du graveur Mario Avati.
Photo DR

En haut : gravure de l'artiste Jean-Baptiste Sécheret, lauréat 2013 du Prix de Gravure Mario Avati - Académie des Beaux-Arts.

Prix de Gravure Mario Avati Académie des Beaux-Arts

Le Prix de Gravure Mario Avati - Académie des Beaux-Arts, créé en 2013 en hommage au graveur Mario Avati (1921-2009), a été décerné à Jean-Baptiste Sécheret.

D'envergure internationale, ce prix créé sous l'égide de l'Académie des Beaux-Arts avec le soutien du graveur Erik Desmazières, grâce à la donation d'Helen et Mario Avati et au parrainage de CAFAmerica, est destiné à encourager les artistes qui par la qualité de leur œuvre contribuent à faire progresser l'art de l'estampe, auquel Mario Avati a consacré sa vie.

Conformément aux vœux des donateurs Helen et Mario Avati, le prix récompense un artiste confirmé, de toute nationalité, pour son œuvre gravé, quelle que soit la technique d'impression utilisée. D'une valeur de 40 000 US$, ce prix annuel a été remis pour la première fois sous la Coupole le 20 novembre 2013, lors de la séance solennelle de l'Académie des Beaux-Arts.

Maître de la gravure à la manière noire qu'il pratique à partir de 1956, puis en couleurs, Mario Avati en fait l'expression d'une forme d'art nouvelle. Technicien virtuose doublé d'un poète, il compose savamment ses natures silencieuses qui nous enchantent par leur illusionnisme, le velouté de la matière, et les contrastes de couleurs, d'ombre et de lumière. Membre de la Société des Peintres Graveurs Français, Prix de la critique en 1957, Mario Avati obtient le Grand Prix des Arts de la Ville de Paris en 1981.

Jean-Baptiste Sécheret est né en 1957. Élève à l'École nationale des Beaux-Arts de Paris. Prix du portrait Paul-Louis Weiler en 1983. Il pratique la peinture et l'estampe, plus particulièrement le monotype avec lequel il retrouve l'apparence tactile du fusain. Les lieux désaffectés (*Mondeville*), la vue sur la mer prise d'un immeuble à Trouville (*Suite Valabrègue)*, les arbres, sont des thèmes obsessionnels avec lesquels il donne à voir l'invisible contenu dans le visible. Une exposition des œuvres de Jean-Baptiste Sécheret sera organisée à l'Institut de France, du 9 janvier au 7 février 2014. ◆

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

Le musée Zervos
Un projet architectural exemplaire

« La visite du musée Zervos par une délégation de l'Académie, le 17 octobre, présentait un intérêt particulier. Ce musée, géré par le Conseil général de l'Yonne et installé dans la maison de Romain Rolland abrite la collection d'art moderne léguée par le critique et éditeur d'Art, Christian Zervos, à la ville de Vézelay. Le projet architectural conçu par Pietro Cremonini, fils de notre regretté confrère Leonardo Cremonini, et l'installation savante des œuvres ont été développés suivant une étude scientifique menée par Christian Derouet, conservateur. C'est une démarche de cette nature qui doit conduire nos réflexions pour le futur aménagement de la maison de Jean Lurçat dont a hérité, voici quelques années, notre Académie. Certes la maison de Romain Rolland est d'une ampleur importante et bénéficie de vues remarquables sur un paysage exceptionnel, dont ne dispose pas la villa Lurçat, mais le travail mené par l'architecte et le conservateur pour préserver et mettre en valeur les volumes, les échappées visuelles et le caractère intime de cette demeure peut être une source d'inspiration.

C'est un autre aspect de la villa construite en 1925 par André Lurçat pour son frère peintre qui intéressera visiteurs et collectionneurs. Elle fait en effet partie d'un ensemble de 11 maisons, dont 8 construites par André Lurçat, qui forment une Cité d'artistes. Représentative de l'architecture moderne, bâtie dans un quartier encore peu urbanisé, conçue pour un peintre, dont la notoriété commence à s'affirmer, qui l'habitera durant presque toute sa vie, elle est un lieu, témoin d'une période particulièrement féconde d'un mouvement artistique, qu'étudiants et chercheurs pourront découvrir, parcourir et étudier. »

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

En haut : vue de la terrasse, Amphion, *bronze d'Henri Laurens, 1937.* Photo DR
www.musee-zervos.fr

Parution

Dans son ouvrage *Histoires d'arbres et d'artistes*, **François-Bernard Michel** nous entraîne à la rencontre d'artistes et d'écrivains célèbres. Ils ont noué un lien privilégié avec des arbres ; de belles histoires qui nous sont contées avec passion (Le Papillon Rouge Éditeur).

Paul-Louis Mignon

Correspondant de l'Académie et délégué du comité de rédaction de la *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts*, Paul-Louis Mignon nous a quittés le 16 novembre dernier.
Photo Radio France - Ch. Abramovitz

« *Cher Paul-Louis, alors que vous nous quittez, je tiens à évoquer, pour notre* Lettre de l'Académie, *votre longue et brillante carrière.*
Vous avez été pendant plusieurs décennies le critique théâtral écouté et parfois… redouté des chaînes de Radio-France. J'aurais presque envie de dire que vous fûtes alors une sorte d'oracle du théâtre dramatique français.
Vous avez été et vous resterez l'historien de notre théâtre. Vos nombreuses biographies de Jean-Louis Barrault, Jean Vilar, Charles Dullin et de tant d'autres resteront un témoignage vivant sur les plus grands metteurs en scène français du XXe siècle, référence que l'on consultera longtemps encore. Dirigeant le Centre Français de l'Institut International du Théâtre de l'UNESCO, vous avez permis à de nombreux pays de mieux connaître nos œuvres dramatiques et à plusieurs auteurs et compositeurs de prendre contact avec leurs écoles de théâtre et d'opéra.
Enfin, délégué de la Lettre de l'Académie, *vous avez accompagné son évolution, lui apportant toute votre expérience et votre savoir-faire.*
Cher Paul-Louis, vous allez nous manquer, tous nous vous regretterons, mais votre mémoire demeurera vivante parmi nous. »

Jean Prodromidès, *membre de la section de Composition musicale*

Paul Durand-Ruel, ami et marchand des artistes de son temps

***Par* Flavie Durand-Ruel**

Paul Durand-Ruel (1831-1922), marchand précurseur et découvreur de talents, s'est battu tout au long de sa vie pour faire apprécier des œuvres aujourd'hui reconnues comme chefs-d'œuvre incontournables.

C'est en 1862 que Paul Durand-Ruel prend la direction de la galerie créée par son père, et décide d'y promouvoir les artistes de l'école de Barbizon. Le marchand admire et soutient moralement et financièrement Corot, Daubigny, Millet, Rousseau, ainsi que l'artiste romantique Delacroix, entre autres, et organise des expositions de leurs œuvres régulièrement dans ses galeries à Paris, Londres et Bruxelles.

Dans les années 1870, Durand-Ruel rencontre Monet, Pissarro, Sisley, Degas, Boudin, Manet, Morisot et Cassatt, et se lance immédiatement dans une lutte pour la reconnaissance de l'impressionnisme qui durera plus de vingt ans. Le succès viendra grâce aux américains, à la suite de l'exposition que Durand-Ruel organise à New York en 1886 présentant près de 300 œuvres.

Fervent admirateur des artistes contemporains, Durand-Ruel révolutionne également le métier de marchand de tableaux sur la scène internationale grâce à 7 principes clefs excessivement novateurs : 1) l'exclusivité du travail des artistes, 2) les expositions monographiques, 3) un réseau de galeries internationales, 4) associer le monde de l'art à celui de la finance, 5) promouvoir les artistes par le biais de la presse, 6) proposer l'accès gracieux à ses galeries ainsi qu'à son appartement, 7) protéger l'art avant tout.

Ainsi entre 1873 et 1922, le marchand orchestre près de 130 expositions à New York et plus de 200 à Paris et achète en un peu plus de trente ans plus de 11.000 tableaux, soit environ un tiers de la production impressionniste.

Renoir, l'un de ses amis les plus proches, lui écrit en novembre 1885: « Ils [le public, la presse et les marchands] auront beau faire, ils ne vous tueront pas votre vraie qualité : l'amour de l'art et la défense des artistes avant leur mort. Dans l'avenir, ce sera votre gloire (...) ».

Flavie Durand-Ruel, arrière-arrière-petite-fille du marchand, est responsable des Archives Durand-Ruel aux côtés de son oncle Paul-Louis Durand-Ruel, et travaille avec les conservateurs, les galeristes, les universitaires et les experts internationaux afin de confirmer l'historique des œuvres passées par la galerie familiale et contribuer à l'organisation d'expositions internationales.

Soucieuse de l'importance du rôle de son bisaïeul dans l'histoire de l'art, Flavie Durand-Ruel continue à faire revivre le parcours incroyable de Paul Durand-Ruel. Elle a eu notamment l'occasion de donner des conférences dans des institutions à travers le monde : au Musée d'Orsay à Paris, au Metropolitan Museum of Art de New York, à la Alte National Gallery de Berlin, à la Fundación Ramón Areces de Madrid, au Yokohama Museum de Tokyo… ◆

En haut : Paul Durand-Ruel (1831-1922), circa 1910, dans sa galerie parisienne. Photo Dornac, Archives Durand-Ruel
© Durand-Ruel & Cie

Grande salle des séances, le 9 octobre 2013

calendrier des académiciens

Gilbert Amy
Parution en coffret CD des *Litanies pour Ronchamp*, par les Solistes XXI sous la direction de Rachid Safir, avec le concours du Quatuor Parisii (Editions Soupir).

Chu Teh-Chun
Exposition dans le cadre de la trilogie consacrée aux artistes témoins de leur temps, « Chu Teh-Chun, les chemins de l'abstraction », À la Pinacothèque de Paris, jusqu'au 16 mars.

Erik Desmazières
Exposition « Le magasin central des Imprimés », suite de sept estampes, à la galerie Documents 15, à Paris, jusqu'au 18 janvier.

Lucien Clergue
Participe, à l'occasion des célébrations du 50e anniversaire de la mort de Jean Cocteau, aux expositions présentées par le Musée des Livres et Manuscrits, à Paris, jusqu'au 23 février ; par le Musée Cocteau de Menton jusquà fin 2013 et par une exposition personnelle d'hommage au Musée Yves Brayer des Baux-de-Provence jusqu'au 31 décembre.
Exposition hommage aux Gitans et à Manitas de Plata, à Dax, en janvier 2014.

François-Bernard Mâche
Phénix, œuvre de percussion interprétée par Rémy Durupt dans la cadre du Festival de la Meije, le 18 février.
Planh, par l'Orchestre Pasdeloup dirigé par Wolfgang Doerner, au Théâtre du Châtelet, le 30 mars.

Yves Millecamps
Participe à l'exposition « Decorum, tapis et tapisseries d'artistes », au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, jusqu'au 9 février.
Et à l'exposition « Angers-Artapestry3/Allers-retours », au musée Jean Lurçat de la tapisserie contemporaine, à Angers, du 25 janvier au 18 mai.

Claude Parent
La cité internationale universitaire de Paris propose un espace de médiation dédié à */L'Oblique*, centre de valorisation du patrimoine, conçu par l'architecte, à la Fondation Avicenne, à Paris XIVe au sein de la Cité internationale dont il est l'un des édifices emblématiques.

Antoine Poncet
Expose plusieurs sculptures auprès des peintures de l'artiste chinois Feng Xiao, au sein de l'exposition « *Rencontre* », à la Galerie Goldenberg, à Paris, jusqu'au 14 janvier.

Yann Arthus-Bertrand
Est en tournage pour son prochain long métrage qui s'intitulera *Human*. À la croisée de *Home* et du projet « 7 Milliards d'Autres », *Human* est composé d'entretiens réalisés auprès de personnes de toutes conditions dans plus de 45 pays, et d'images aériennes glanées dans le monde entier.
Le film sera disponible courant 2015 et lancé aux Nations Unies en avant première.
Se voit confier, avec sa Fondation GoodPlanet, le site exceptionnel du Domaine de Longchamp, dans le Bois de Boulogne, par la Mairie de Paris. Le projet est d'en faire un lieu de référence intemationale pour sensibiliser le plus grand nombre à l'humanisme, au vivre ensemble et à la responsabilité.
Poursuit son action auprès de l'orphelinat Badao de Notre-Dame de Nazareth avec l'équipe de l'association, entièrement composée de bénévoles. L'ambition est d'agrandir le lieu par la construction d'un nouvel orphelinat.

Page 1 : Kathinkas Gesang, *de Karlheinz Stockhausen, pour flûte et bande. Création le 9 mai 1985 à l'Espace de projection de l'Ircam.*
Photo Marion Kalter

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
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
Jean ANGUERA • 2013

SECTION III - ARCHITECTURE

Roger TAILLIBERT • 1983
Paul ANDREU • 1996
Yves BOIRET • 2002
Claude PARENT • 2005
Jacques ROUGERIE • 2008
Aymeric ZUBLENA • 2008
Alain-Charles PERROT • 2013

SECTION IV - GRAVURE

Pierre-Yves TRÉMOIS • 1978
René QUILLIVIC • 1994
Erik DESMAZIÈRES • 2008

SECTION V - COMPOSITION MUSICALE

Jean PRODROMIDÈS • 1990
Laurent PETITGIRARD • 2000
François-Bernard MÂCHE • 2002
Edith CANAT DE CHIZY • 2005
Charles CHAYNES • 2005
Michaël LEVINAS • 2009
Gilbert AMY • 2013
Thierry ESCAICH • 2013

SECTION VI - MEMBRES LIBRES

Michel DAVID-WEILL • 1982
Pierre CARDIN • 1992
Henri LOYRETTE • 1997
François-Bernard MICHEL • 2000
Hugues R. GALL • 2002
Marc LADREIT DE LACHARRIÈRE • 2005
William CHRISTIE • 2008
Patrick DE CAROLIS • 2010

SECTION VII
CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL

Roman POLANSKI • 1998
Jeanne MOREAU • 2000
Régis WARGNIER • 2007
Jean-Jacques ANNAUD • 2007

SECTION VIII - PHOTOGRAPHIE

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.