Lettre de l'ACADEMIE des BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE

Musique française & Art baroque

numéro 60 printemps 2010

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

Editorial

William Christie succède donc à Marcel Marceau. Bien que les académiciens, lors de son élection, n'aient eu sans doute d'autre souci que de faire le bon choix, le rapprochement des personnalités de William Christie et de Marcel Marceau revêt un sens particulier. L'un et l'autre, selon leur génie propre, se sont voués à donner un nouvel essor, à communiquer une forme de re-naissance à des expressions artistiques longtemps considérées comme marginales, aussi importantes fussent-elles dans l'Histoire : le mime et son silence avec Marceau, la musique « baroque » ou ancienne avec Christie. L'accomplissement de leur recherche a permis d'imposer leur art dans le monde. Au-delà de leurs prestations, il les a conduits à rassembler et à former des talents en mesure de pérenniser leur démarche.

William Christie a fondé en 1979 les « Arts florissants ». Il en conte ici l'aventure. Pour la *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts*, Gilles Cantagrel, expert musicologue, correspondant de l'Académie, a conçu et réalisé un dossier éclairant les cheminements créateurs de la musique baroque et de ses résolutions instrumentales. Philippe Beaussant, de l'Académie française, « le meilleur connaisseur, souligne-t-il, de cette histoire complexe et passionnante », évoque ce qu'il qualifie de « jeu sans frontière » : les musiciens, compositeurs et instrumentistes, et leur création entraînés dans le ballet des pouvoirs au gré des intérêts ou des caprices, des goûts et du bon plaisir des familles des princes régnants se partageant l'Europe.

sommaire

page 2
Editorial

pages 3, 4
Réceptions sous la Coupole :
William Christie
Pierre-Edouard

page 5
Exposition :
« Claude Parent, l'œuvre construite, l'œuvre graphique »

pages 6 à 23
Dossier : « Musique française & Art baroque »

page 24
Publications :
Pierre Cardin « 60 ans de création »
Jean-Louis Florentz « Enchantements et merveilles, aux sources de mon œuvre »
Distinction
Election

page 25
Exposition :
« Femmes peintres et salons » au Musée Marmottan-Monet
Par Adrien Gœtz

pages 26 et 27
Communications :
« Orientalisme, quand tu nous tiens ! »
Par Edhem Eldem
« L'art contemporain au Musée du Louvre »
Par Marie-Laure Bernadac

page 28
Calendrier des académiciens

LETTRE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS • *Directeur de la publication* : Arnaud d'Hauterives • *Comité de rédaction* : délégué Paul-Louis Mignon ; membres : Louis-René Berge, Yves Boiret, Edith Canat de Chizy, Gérard Lanvin, François-Bernard Michel, Lucien Clergue *Conception générale, rédaction et coordination* : Nadine Eghels • *Conception graphique, réalisation* : www.cmpezon.fr • *Impression* : Belzica - Imprimerie Frazier • ISSN 1265-3810 • **Académie des Beaux-Arts 23, quai de Conti 75006 Paris • http://www.academie-des-beaux-arts.fr**

Réception sous la Coupole

William Christie

William Christie et son confrère Hugues R. Gall (à gauche) et en compagnie du Ministre de la culture Frédéric Mitterand et de Laurent Beauvais, Président du Conseil régional de Basse-Normandie (ci-dessus).

Né en 1944 à Buffalo (Etat de New-York), naturalisé français en 1995, William Christie est l'artisan de l'une des grandes aventures musicales de ces vingt-cinq dernières années : pionnier de la redécouverte, en France, de la musique baroque, il a révélé à un très large public le répertoire français des XVIIe et XVIIIe siècles.
Formé à Harvard et à Yale, installé en France depuis 1971, sa carrière a pris un tournant décisif avec la création en 1979 de l'ensemble « Les Arts Florissants ».
À la tête de cet ensemble instrumental et vocal, William Christie renouvelle l'interprétation d'un répertoire jusqu'alors largement négligé ou oublié. En 1987 il connaît une véritable consécration publique avec la création d'*Atys* de Lully à l'Opéra Comique. De Charpentier à Rameau, en passant par Couperin, Mondonville, Campra ou Montéclair, il est le maître incontesté de la tragédie lyrique, de l'opéra-ballet, du motet français comme de la musique de cour, comme en témoigne son abondante production discographique.
Ses collaborations avec de grands noms de la mise en scène de théâtre et d'opéra font chaque fois figure d'événement (*Les Indes galantes* de Rameau et *Alcina* de Haendel en 1999, *Le Retour d'Ulysse dans sa patrie* de Monteverdi en 2002, *Sant'Alessio* de Stefano Landi en 2007).
En tant que chef invité, William Christie répond régulièrement aux sollicitations de festivals d'art lyrique comme Glyndebourne ou de maisons d'opéra comme l'Opernhaus de Zurich ou l'Opéra national de Lyon où, après *Così fan tutte* (2005), il a dirigé *Les Noces de Figaro* (2007). Il est régulièrement chef invité de l'Orchestre Philharmonique de Berlin.
La formation et l'insertion professionnelle des jeunes artistes sont également au cœur de ses préoccupations. C'est d'ailleurs aux Arts Florissants que la plupart des directeurs musicaux d'ensembles baroques ont commencé leur carrière. Soucieux d'approfondir son travail de formateur, il a fondé à Caen une Académie pour les jeunes chanteurs, Le Jardin des Voix, qui connaît depuis 2007 un très large retentissement en France, en Europe et aux États-Unis.
William Christie est officier dans l'Ordre de la Légion d'Honneur ainsi que dans l'Ordre des Arts et des Lettres. ◆

Le mercredi 27 janvier 2010, sous la Coupole de l'Institut de France, le chef d'orchestre William Christie, élu dans la section des membres libres le 12 novembre 2008 au fauteuil de Marcel Marceau, était reçu par son confrère Hugues R. Gall.
Photos Juliette Agnel

Extrait du discours prononcé par Hugues R. Gall :

« Non, les Arts Florissants, que vous créez en 1979, cet ensemble que vous baptisez du nom d'un opéra oublié de Marc Antoine Charpentier, les « Arts Flo », comme on les appelle affectueusement désormais, ne seront pas une secte de chevaliers sénescents rassemblés autour d'un gourou égrotant ! Ils ne seront jamais une coterie, mais une fédération toujours renouvelée de talents. L'esprit qui y règne depuis leur fondation, c'est le vôtre : un mélange d'enthousiasme, d'appétit, de curiosité, de rigueur et de plaisir. Là, autour de vous, s'épanouissent depuis trente ans, génération après génération, des artistes en quête de sens ; chacun apporte la fraîcheur de son engagement, certains assurent par leur fidélité la cohésion de l'ensemble et la maturation du projet, d'autres s'y forment avant d'essaimer et d'en exporter l'esprit d'aventure. Combien de chefs d'orchestre qui brillent aujourd'hui dans ce répertoire prérévolutionnaire n'ont-ils pas fait leurs premières armes dans le chœur ou dans l'orchestre des Arts Florissants ? »

Pierre-Edouard

Le mercredi 10 mars, sous la Coupole de l'Institut de France, le sculpteur et peintre Pierre-Edouard, élu dans la section de Sculpture le 28 mai 2008 au fauteuil d'Albert Féraud, était reçu à l'Académie des Beaux-Arts par son confrère Gérard Lanvin.

Pierre-Edouard naît en 1959. Très tôt, il se passionne pour le dessin et la peinture aux côtés de son père, peintre lui-même. A quatorze ans, il exécute ses premières sculptures, tout en continuant à peindre et à dessiner. Les œuvres de cette période sont influencées par la statuaire Khmer et par Giacometti. Suivra une période abstraite où il découvre les grands abstraits américains - surtout Rothko - qui resteront toujours pour lui une référence importante.

Au terme de ce voyage dans la peinture pure, il se tourne à nouveau vers la figuration, mais une figuration qui est passée par l'abstraction et en gardera à jamais les stigmates.

Il commence à élaborer une œuvre dessinée. De cette période datent les premières « Têtes » et la découverte de ce qu'il appellera « le modelé ininterrompu », Vision à partir de laquelle il établira l'œuvre à venir. Cette vision l'amène à appréhender toute forme sous l'angle d'un modelé d'ombre et de lumière, qui plus qu'un simple modelé, est une véritable utilisation, quasi musicale, de la modulation des ombres.

A vingt-et-un ans, Pierre-Edouard entre à la Galerie Claude Bernard. Cette collaboration lui permet la rencontre d'artistes remarquables : Balthus, Bacon, César, Raymond Mason, Sam Szafran, Lopez-Garcia…

C'est en 1989 qu'il réalisera sa première exposition personnelle de peintures et de dessins à la galerie. Il y exposera ensuite régulièrement et ses œuvres y sont aujourd'hui présentées en permanence.

De cette période datent les «Doubles portraits», les «Groupes» et surtout les premiers «Hommes à terre» qui préfigurent son travail de sculpture. Suivra toute une série de pastels et de dessins sur le thème du « Personnage à l'échelle ». Pierre-Edouard y développe une déconstruction de la figure par le fragment : l'image est désormais lacunaire.

Au tout début des années 90, Pierre-Edouard renoue avec la sculpture à laquelle il va se consacrer prioritairement au fil des années ; cette dernière lui paraît correspondre plus exactement à son besoin de modelé et d'espace.

Le public découvre en 2001 les premières figures de femmes en apesanteur : le thème d'«Eve» ou de «Noût» qui nourrit aujourd'hui encore son œuvre.

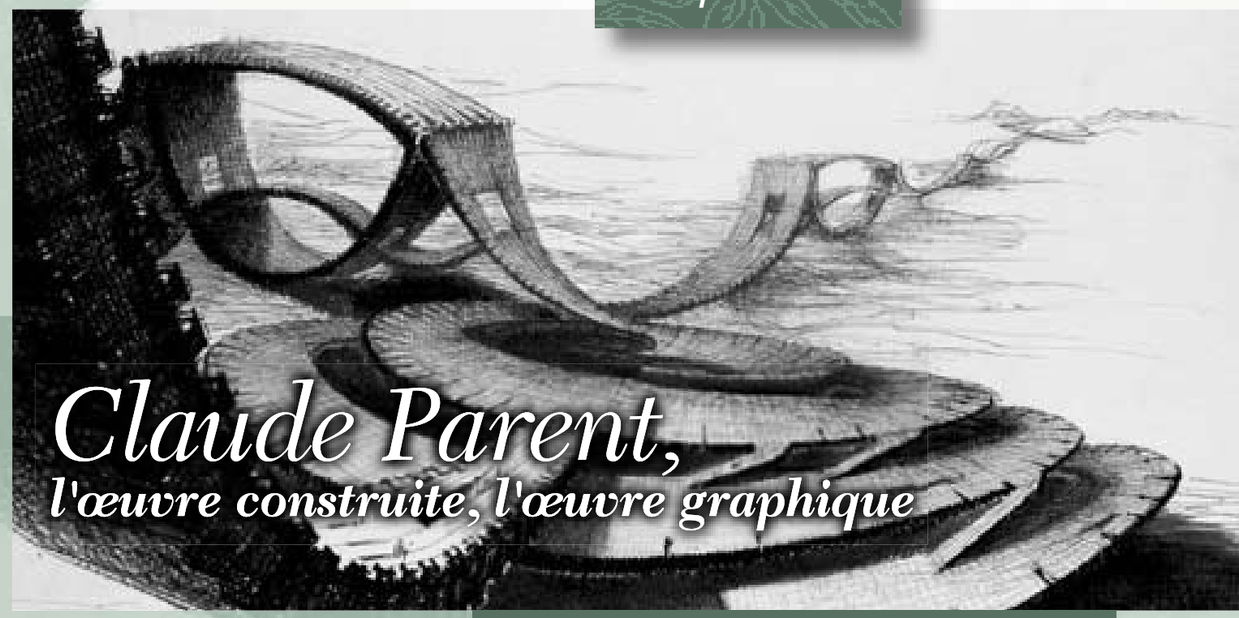
Il est en 2003 lauréat du Grand Prix de la Fondation Prince Pierre de Monaco, dont il obtient le premier prix. Une exposition suivra l'année d'après à la Principauté de Monaco. En 2008, il est élu à l'Académie des Beaux-Arts au fauteuil d'Albert Féraud. ◆

Extrait du discours de Gérard Lanvin :

« Vous apparaissez comme hors norme, l'esprit non prévenu, lucide. Vous ne pouvez pas vous passer de la forme humaine et vous cherchez néanmoins toujours à l'éviter. Quoi que vous fassiez, vous la rencontrez. Vous êtes fasciné par le tragique pascalien. C'est le Pascal de la géométrie du hasard, du vertige face aux infinis, du fragment, du contraste hallucinant des clairs et des sombres, des ruptures abruptes et des interrogations sans fin. Cette ascèse, vous la retrouverez chez Glenn Gould, le créateur qui vous a le plus profondément marqué par sa pensée, sans doute pour cette modulation sans début ni fin, et pour sa manière d'interpréter Bach en regard de la mort, mais dans un instant présent éternel.
Ce qui vous passionne véritablement dans toute création, c'est lorsque la rigueur géométrique est poussée tellement loin qu'elle en devient lyrique, incandescente, et qu'elle nous donne envie de mourir par sa beauté parce qu'elle a perdu la raison. »

Maître Jacques Dauchez, Gérard Lanvin, le Secrétaire perpétuel Arnaud d'Hauterives et Pierre-Edouard lors de la remise de l'épée

En haut : Gérard Lanvin et Pierre-Edouard.
Photos Brigitte Eymann



Claude Parent,
l'œuvre construite, l'œuvre graphique

« Utopiste du territoire », comme le qualifiait récemment Paul Virilio, son complice dans l'aventure de la « Fonction oblique », Claude Parent est l'un des héros de la modernité architecturale . L'expérimentation est son champ d'investigation permanent.

Reconnu aujourd'hui par les jeunes générations, Claude Parent fut longtemps marginalisé en raison du caractère utopique de son travail, qui cependant fascine encore hors de nos frontières. Portrait d'un homme résolument moderne autant que d'une époque contemporaine, cette rétrospective retrace le parcours de l'architecte et sa ligne conceptuelle, comme ses liens avec l'art, la mode, le théâtre, sans oublier son goût illimité pour l'automobile.

On lui doit notamment deux des icônes de l'architecture contemporaine : la Maison de l'Iran à la Cité universitaire de Paris et l'Eglise Sainte-Bernadette du Banlay à Nevers.

Auteur de maisons-culte comme la maison Drusch à Versailles (le célèbre cube renversé), ou la villa Bloc à Antibes, Claude Parent a travaillé de manière sérielle sur deux programmes qui manient la grande échelle : les centres commerciaux (dont le bâtiment tout en rampes de béton à Sens) et les centrales nucléaires. Pour EDF, il deviendra en quelque sorte le directeur artistique du programme « Architecture du nucléaire » et dessinera personnellement deux « Maisons de l'atome » sur les sites de Cattenom et de Chooz. ◆

Cité de l'Architecture et du Patrimoine, jusqu'au 2 mai
www.citechaillot.fr

Rencontre

Dans le cadre de l'exposition consacrée à notre confrère Claude Parent, la Cité de l'Architecture et du patrimoine a organisé une rencontre, entre littérature et architecture, entre l'architecte et la romancière Dominique Manotti. Des mots pour dire les espaces urbains, des villes pour nourrir les livres, un dialogue fertile entre deux écritures, animé par François Chaslin, correspondant, et rythmé par des lectures conçues par l'association Textes & Voix.

« J'ai rencontré pour la première fois Claude Parent il y a quelques semaines, pendant une émission de télévision où chacun venait parler de lui, comme il se doit. Je lui glisse que j'ai gardé la mémoire très vivace de ma visite au pavillon français de la Biennale de Venise de 1970 (il y a quarante ans…) dont il fut le commissaire. Un espace construit sur le principe de l'oblique, pas un angle droit, pas un plan horizontal. En le parcourant, le visiteur sent l'espace, le ressent, le vit physiquement. Et il ne le perçoit plus jamais de la même manière. Une expérience inoubliable.
La conversation et l'échange s'enclenchent immédiatement. Claude Parent est un esprit ouvert, à l'affût. Nous avons en commun un intérêt passionné pour la ville.
L'architecte parle d'utopie, rêve de bouleverser l'espace, de mettre « un horizon dans Paris ».
L'exposition qui lui est consacrée, entre plans, photos, maquettes (des petits chefs d'œuvre en bois précieux, qu'on a envie de caresser), dessins exubérants, entraînants, donne à voir, à vivre cet élan utopique qui l'anime tout entier.
La romancière, elle, écrit la ville comme un personnage, raconte les vies croisées de ceux qui la peuplent, se l'approprient, la reconstruisent au quotidien, sans y penser.
L'architecte qui conçoit l'espace a parfois bien plus d'imagination que l'écrivain qui raconte la ville. »

En haut : Projets utopiques de villes obliques : « Les Spirales - Ponts III », perspective, 1971. © Collection DAF/Cité de l'architecture et du patrimoine, Archives d'architecture du XXe siècle

Ci-dessous : Eglise Sainte-Bernadette du Banlay, Nevers. © Dominique Delaunay

Musique française & Art baroque

« Baroque », que de sottises on profère en ton nom ! Naguère encore réservé à rejeter l'étrange, le terme de « baroque » est aujourd'hui devenu lieu commun, adopté pour désigner tout ce qui serait ou voudrait paraître ancien...
Bien défini dans le domaine des arts plastiques, il n'en a pas moins envahi le langage courant. On parle de cuisine baroque, d'appartement baroque...
Mais qu'en est-il de la musique ? La question est complexe et mériterait à elle seule de très longs examens. Art du mouvement ? Mais la musique elle-même est toujours mouvement, mouvement du corps et de l'âme, et davantage encore du Temps. Art du défi, de la volute et de l'illusion ? Alors, c'est l'opéra qui serait la manifestation par excellence du Baroque. Ouvrons ici quelques pistes de réflexion...

Gilles Cantagrel, *musicologue, correspondant de la section de Composition musicale*

Le Concert, *Nicolas Tournier (1590-1660), Paris, Musée du Louvre.*
© RMN / Jean-Gilles Berizzi.

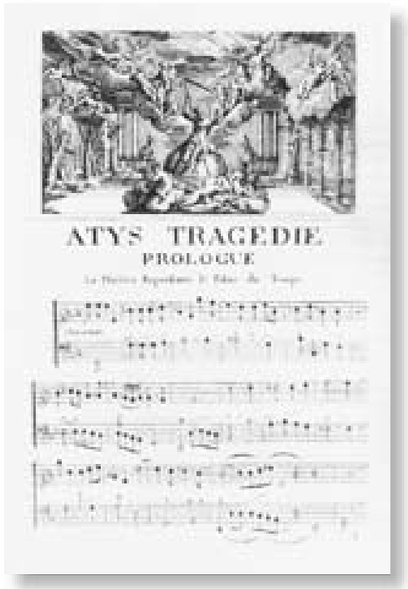
Un baroque français ?

***Par* Gilles Cantagrel**

La réception sous la Coupole de William Christie invite à réfléchir sur cette musique « baroque » que depuis trente ans il a puissamment contribué à faire revivre à la tête de son ensemble *Les Arts Florissants*, reprenant le titre d'une idylle en musique de Marc Antoine Charpentier, éloge des Beaux-Arts protégés de la Discorde par la Paix – déjà, un manifeste.

Ce n'est qu'au XIXe siècle que le terme péjoratif de « gothique » – la manière des Goths, des barbares – a pu devenir une catégorie esthétique définissant l'art des bâtisseurs de cathédrales. Et il a fallu attendre la fin du même siècle pour que l'épithète de « baroque », dont en leur temps Diderot ou le président de Brosses usaient pour vilipender ce qu'ils considéraient comme le mauvais goût de l'art de la Contre-Réforme, s'applique elle aussi à désigner un âge majeur de l'histoire de l'art.

Depuis Wölfflin, on a d'abord parlé d'architecture baroque, avant que le terme n'en vînt, avec Eugenio d'Ors et Focillon, à gagner la sculpture, la peinture – les beaux-arts en général. Mais la musique, dans tout cela ? Ce n'est guère que dans la seconde moitié du dernier siècle que l'on a tenté d'étendre la notion de « baroque » à la musique. D'abord pour désigner les manifestations de l'art des sons contemporaines de l'époque baroque dans les beaux-arts, puis leur esthétique et leur technique propres.



En 1987, le tricentenaire de la mort de Lully fut célébré dans le monde entier par une production de sa tragédie lyrique Atys, *sur un livret de Quinault, sous la direction musicale de William Christie et dans une mise en scène de Jean-Marie Villégier. Ce spectacle a marqué une date capitale dans la résurrection de l'opéra baroque français. De la partition gravée d'*Atys *(1676), on voit ici la première page, le prologue.*

Au sortir de la polyphonie de la Renaissance s'individualisent la voix et l'instrument. L'émergence du sujet pensant que bientôt définira Descartes se traduit dans une musique vocale exprimée à la première personne, avec l'air, l'oratorio et l'opéra, tandis que l'autonomie conquise de la musique instrumentale mène à la variation et à la passacaille, à la sonate, au concerto et à la symphonie. Une esthétique du mouvement s'incarne dans le théâtre et la danse, quand la plasticité des lignes et la rhétorique d'un discours omniprésent sous-tendent toute expression musicale. Avec en tout cela une très large part faite à la liberté et à l'imagination des exécutants. Et des tragédies aux tombeaux en musique, des cantates aux fantaisies sur le luth, l'orgue ou le clavecin, règne une éloquence savamment réglée sur les théories des affects, comme autant d'illustrations d'un vaste traité des passions de l'âme.

Cette grande aventure se joue sur un siècle et demi, assez précisément de 1600 à 1750, et dans toute l'Europe. Mais là encore, rien n'est simple, et la France de Louis XIV affirme sa singularité. Couperin y prône la « réunion des goûts », c'est-à-dire de la manière italienne et de la française qui en architecture nous aura valu l'admirable chef-d'œuvre qu'est le Collège des Quatre Nations voulu par Mazarin, aujourd'hui siège de l'Institut de France. Mais à Paris, toujours, Perrault remplacera le cavalier Bernin au Louvre, et à Théophile de Viau et Saint-Amant succèdera Boileau. Existe-t-il, se demandent certains, un « baroque » français ? Assurément, dans le domaine de la danse et de l'art lyrique, répondent les musiciens. Musicologue et romancier récemment élu à l'Académie française, Philippe Beaussant est aujourd'hui le meilleur connaisseur en France de cette histoire complexe et passionnante. À lui d'évoquer ce jeu sans frontière. Et il revient à William Christie de dresser un bref bilan de trente ans d'activités et de recherche à la tête de son ensemble ***Les Arts Florissants***, pionnier et référence en la matière. ◆

Gravure de Nicolas Bonnart représentant Damon jouant de l'angélique (1691). L'angélique était une sorte de petit théorbe, qui connut une vogue éphémère au XVIIe siècle.

Le jeu sans frontière

Par **Philippe Beaussant,** *de l'Académie française*

À Venise, l'Ospedale dei Mendicanti est le dernier édifice survivant de ceux qui abritaient les Ospedali, institutions charitables où des jeunes filles pauvres ou délaissées recevaient un enseignement, principalement musical. Vivaldi fut l'un leurs maîtres, à l'Ospedale della Pietà. Cette excellente éducation fit de nombre d'entre elles de remarquables virtuoses. Elles se produisaient sur des tribunes, dans les salons ou les chapelles, cachées des regards de leurs éventuels protecteurs par des clôtures ajourées. Photo Ph. Lesage.

À droite, costume de magicien pour le ballet Les Noces de Thétis et Pélée *(Venise, 1639 ; Paris, 1654).*

Au temps où l'on ne parlait guère d'Europe (sauf en mythologie, où il était question d'un énorme taureau enlevant une demoiselle de ce nom, d'ailleurs apparemment consentante), mais où une Espagnole dite Anne d'Autriche était reine de France et gouvernait avec un premier ministre italien, où un Français était roi à Madrid, un Polonais en Lorraine, un Allemand à Buckingham, où un maréchal saxon commandait l'armée française contre les Prussiens, où Henriette de France était reine à Londres et Henriette sa fille, donc d'Angleterre, régnait sur les cœurs à Paris, où en somme seuls les Papes étaient vraiment italiens pour être mieux universels, en ce temps-là, les partitions, les castrats, les prime donne, les violons et même les compositeurs ne cessaient de parcourir le continent, en particulier dans le sillage des princesses à marier. C'est ainsi que le plus grand musicien anglais fut un Allemand qui faisait de la musique italienne : Haendel. C'est ainsi que Lulli (qui doit s'écrire avec un *y*), natif de Florence, créa l'opéra français, malgré les Français, et contre l'opéra italien. C'est ainsi que Jean-Marie Leclair enseigna la danse à Turin et y apprit le violon, avant de devenir à Paris le plus italien des compositeurs français de son temps. Quant à Telemann, tel un caméléon sonore, il pensait en français quand il composait une suite, prenait l'accent l'italien pour écrire un concerto, parlait sa propre langue pour faire une cantate, mais a mené à bien à lui tout seul plus d'Ouvertures à la française que tous les Français réunis.

> “Le plus grand musicien anglais fut un Allemand qui faisait de la musique italienne : Haendel.”

Jean-Sébastien Bach fit mieux encore. Il a transcrit les concertos de Vivaldi dès leur parution et, pour certains d'entre eux, probablement avant, possesseur ou dépositaire de ces manuscrits qui précédaient l'édition et parcouraient l'Europe musicale à la vitesse du son. À dix-sept ans il copia le *Livre d'Orgue* de Nicolas de Grigny, tout juste publié, en même temps que les *Fiori musicali* de Frescobaldi. Il a eu un maître à danser français. Après que son frère, élève de Pachelbel, lui eut transmis l'héritage de l'Allemagne du Sud, il a traversé l'Allemagne à pied, à vingt ans, pour écouter Buxtehude et recueillir celui de l'Allemagne du Nord ; ce fut le plus long voyage de toute sa vie, mais il n'a pas eu besoin de voyager : les partitions le faisaient pour lui.

L'Europe baroque, une et indivisible

L'Europe baroque est une. La vie musicale y circule d'une extrémité à l'autre, avec une fluidité, une rapidité, aussi, qui nous étonnent. Il en est de même pour les arts plastiques, l'architecture. Nous croyons avoir inventé les voyages, depuis qu'il suffit de téléphoner à « Nouvelles Frontières » pour traverser le monde. On voyageait moins souvent, mais on gardait mieux la trace de ce qu'on avait vu, et entendu. Nous croyons avoir inventé la communication : mais Bach, tapi dans sa Thuringe natale dont il n'est guère sorti, a eu toute sa vie l'Europe à sa portée.

L'idée que nous nous faisons souvent de l'histoire de l'Europe a été construite sur des catégories qui datent du XIXe siècle, et qui en sont le reflet. L'Europe du XIXe siècle, ☛

c'est celle des « Nationalités » chère à Napoléon III. Mais l'émergence des nationalismes est postérieure à l'époque baroque, et c'est à tort que nous divisons sans y songer l'Europe de ce temps à l'aide de frontières qui n'existaient pas encore. Dire que l'Europe est une ne veut naturellement pas dire qu'elle soit uniforme : bien sûr, elle ne l'est pas, et les permanences que Fernand Braudel a mises en évidence s'imposent alors comme autrefois. Les lignes de division, simplement, ne sont pas toujours les nôtres ; les clivages ne sont pas toujours où nous croyons ; et ils sont tous atténués par une coloration commune, qui nous apparaît peut-être mieux aujourd'hui qu'elle ne pouvait le faire il y a encore quelques années, et surtout qui n'apparaissait pas aux contemporains, sensibles à ce qui les différenciait les uns des autres plus qu'à ce qui les faisait se ressembler.

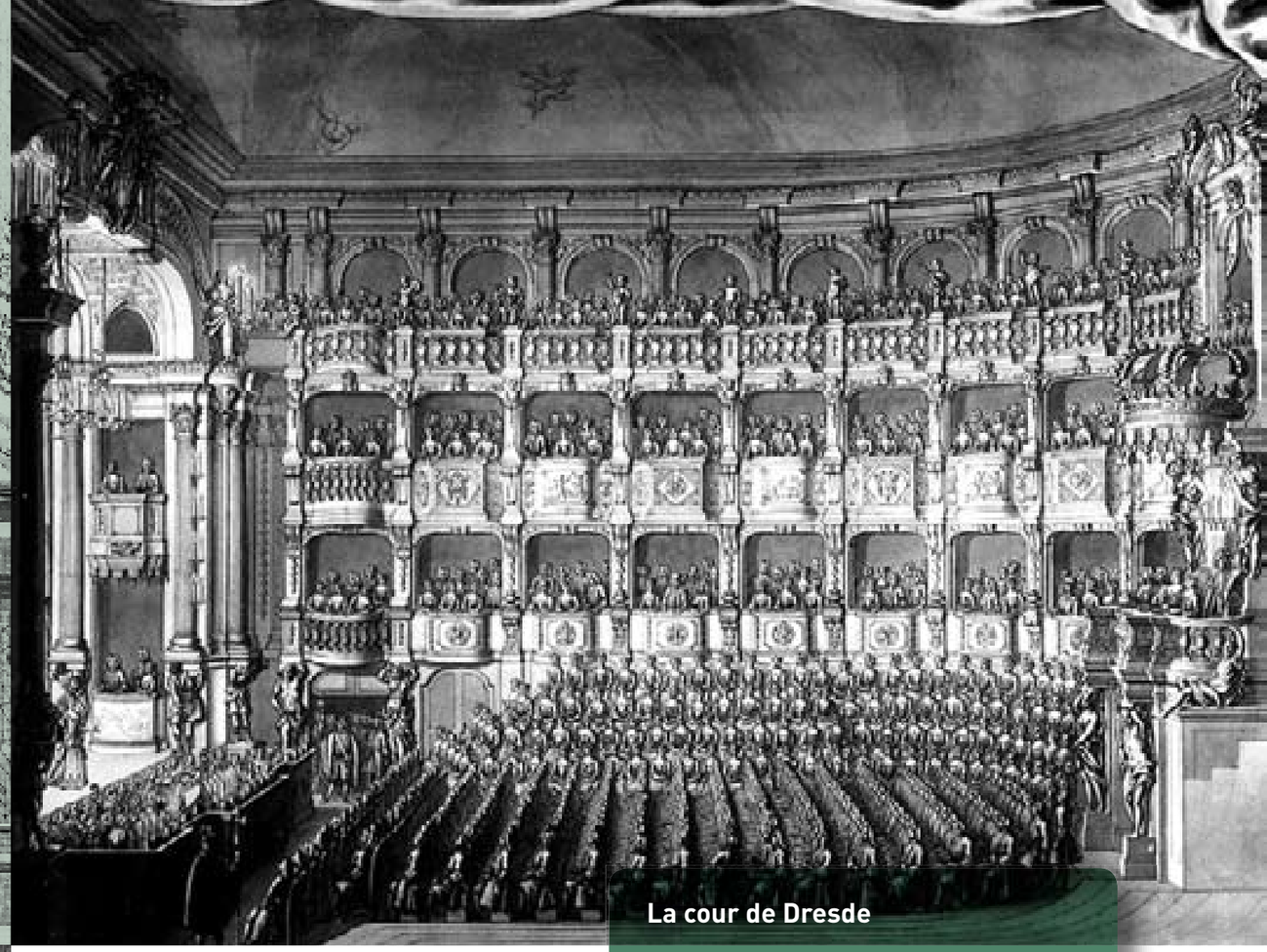
> « L'émergence des nationalismes est postérieure à l'époque baroque. »

C'est en fait à cette profondeur qu'il conviendrait de regarder. Que les formes et les structures musicales se transmettent d'un musicien à l'autre, d'une tradition à une autre, c'est une chose considérable. Mais ce qui nourrit, ce qui fait vivre, ce qui féconde la sensibilité d'une époque, ce qui unifie, rapproche les petits talents des grands génies sur un terrain commun, et les oppose globalement aux goûts, aux modes de penser, sujets d'émotion d'une autre époque ; c'est peut-être là ce qu'il y a de plus remarquable. Masqués par les différences de superficie, ces grands courants dominants ne nous apparaissent pas toujours clairement ; il faut pour les distinguer faire tomber moins les plâtras ou la patine qui les recouvre, que les préjugés et les schémas de nos propres conceptions.

Après tout, regardons d'un peu près les choses, ou plutôt essayons de trouver le bon angle d'approche. Cette fameuse *Transverbération de sainte Thérèse* par le Bernin, avec tout ce que cette œuvre majeure du Baroque peut avoir pour les uns de séduisant, pour les autres d'exaspérant, et quelquefois les deux ensemble, dans la transcription de l'émoi sacré, sentimentalisme déliquescent si l'on veut, ou extase mystique si l'on préfère : que veut-elle nous dire ? Qu'est-ce que le sculpteur de génie qui l'a conçue, taillée et polie veut nous faire ressentir ? Est-ce réellement si différent de ce que Jean-Sébastien Bach veut de son côté nous faire éprouver dans tel air de Passion ou de cantate (texte et musique ensemble, naturellement) :

> *« Betrachte, meine Seel, mit ängstlichem Vergnügen,*
> *Mit bittrer Lust und halb beklemmtem Herzen*
> *Dein höchstes Gut in Jesu Schmerzen… »*
> (« Contemple, mon cœur, avec une joie douloureuse,
> Avec une peine amère et oppressante,
> Ton bien suprême dans les souffrances de Jésus… »)
> Bach : *Passion selon saint Jean*, air de basse

Joie douloureuse : c'est Bach qui le dit, en musique ; c'est Bernin qui le sculpte. Autrement dit : au-delà de tout ce qui peut en effet séparer la religiosité d'un sculpteur romain, papiste, exubérant, exalté et sensuel, de celle d'un Saxon luthérien, introverti et grave, n'y a-t-il pas une manière commune de ressentir et de traduire l'émotion religieuse qui s'oppose globalement à des formes antérieures et postérieures de sensibilité ? D'ailleurs, le XIXe siècle bourgeois, en unissant dans une même réprobation le sensualisme mystique du Bernin et la sentimentalité larmoyante qu'on attribuait aux airs de Bach, ne touchait-il pas du doigt une vérité plus juste qu'il ne le croyait lui-même ? Ainsi, ce ne seraient pas seulement les frontières de l'Europe baroque, qu'il faudrait faire tomber : ce sont certains clivages culturels et religieux, qui furent peut-être moins forts, ou moins nets qu'on ne le croit. Entre papistes et huguenots, quel est ce courant souterrain qui semble parfois s'infiltrer, nappe souterraine où, débarrassés des pollutions de l'atmosphère, ils se retrouvent dans une matière plus pure ?



La cour de Dresde

Sous influence italienne, la cour de Dresde s'est dotée d'un grand théâtre édifié pour Auguste le Fort par son architecte attitré, Matthäus Daniel Pöppelmann. Inauguré en 1719, il pouvait accueillir jusqu'à deux mille spectateurs. Dès les premières années, on y représenta des opéras italiens de Lotti et de Hasse, qui en assurèrent la direction, souvent sur des livrets du très célèbre Metastasio. Sur ce dessin anonyme, on voit en coupe la salle, l'orchestre et la scène pendant une représentation de la Teofane de Lotti, en 1719. Au nombre de 42, les musiciens constituaient, si l'on en croit Jean-Jacques Rousseau, « l'ensemble le plus parfait » en Europe. Dresde, Archives.

Entre Venise et Dresde

L'œuvre de Heinrich Schütz constitue probablement l'effort le plus intense de la religiosité luthérienne pour élaborer un mode d'expression exactement approprié à ses cheminements spirituels et intellectuels. Aucune musique, sans doute, pas même celle de Bach, n'a su transcrire de manière aussi fidèle ce que la sensibilité particulière à la religion luthérienne a édifié au cours du XVIIe siècle, dans ses mouvements les plus intimes, les plus profonds, les plus secrets : cette méditation solitaire, grave, douloureuse parfois, en directe relation cœur à cœur avec Dieu, si différente de ce que la sensibilité catholique élaborait à la même époque. Or, il n'est pas un seul des moyens d'expression utilisés par Schütz qui ne lui vienne de cette Venise qu'il a connue quand il avait vingt ans. Il y demeura quatre années pleines, ébloui par la luminosité et la somptuosité sensuelle de ce qu'il entendait à San Marco, où officiait Gabrieli ; il n'eut de cesse qu'il ne s'y soit replongé vingt ans plus tard, juste à temps pour y découvrir Monteverdi et la *Selva morale*, et assister à la naissance de l'oratorio. Cette fécondation de la plus spécifiquement et intimement luthérienne de toutes les musiques par la plus brillamment papiste a quelque chose de fascinant : elle s'apparente à l'acte de l'abeille, qui transporte le pollen sur une *autre* plante ; c'est une transplantation, une greffe. Et la transformation opérée par Schütz sur les structures musicales empruntées par lui n'est pas moins fascinante : à l'aria italienne, à son expressivité superbement extravertie, il fait subir une véritable conversion (à tous les sens du mot) pour faire d'elle le mode de transcription du plus introverti des chants intérieurs. ☛

En haut, à gauche : le compositeur assure généralement l'exécution de ses propres œuvres. Avant l'usage de la baguette, il se servait de rouleaux de papier pour amplifier son geste. Ici, en Allemagne au temps de Bach et de Telemann, le Music-Director *dirige une cantate. Extrait du* Musikalischen Theatrum *de Johann Christian Weigel (1722).*

En-dessous, la salle et la scène du Teatro Filarmonico de Vérone, inauguré en 1729. Vivaldi y fit représenter plusieurs de ses nombreux opéras.

Jacques Hotteterre, dit le Romain, appartenait à une longue dynastie de musiciens. Compositeur et flûtiste virtuose à la cour de Louis XIV, *puis de Louis* XV, *il est notamment l'auteur d'une célèbre méthode pour son instrument, les* Principes de la Flûte traversière *(1707). Gravure de Bernard Picart.*

La vraie question qui se pose alors est nécessairement celle-ci, que nous ne pouvons formuler que parce que trois siècles ont passé : qu'y avait-il de commun entre Venise et Dresde, entre le cœur luthérien et le chant italien, entre l'Allemagne protestante et l'Italie de la Contre-Réforme ? Au-dessus des frontières, mais, plus encore, par dessous les modes de pensée, les traditions cultuelles et culturelles, quel est ce magma où baignent et dérivent les continents ? Qu'est-ce qui relie deux religiosités aussi éloignées, que les contemporains considéraient comme irréductibles ? Quel est ce terrain commun, que le génie de Schütz a su détecter, dont sans doute il n'a pas eu lui-même claire conscience à l'instant où il empruntait à l'une ce qu'elle avait inventé de plus opposé à l'autre, afin de lui faire dire ce que celle-ci avait de plus intime et de plus spécifique ?

C'est à ce niveau, sans doute, qu'il faudrait regarder l'Europe baroque, dans les mouvements profonds de sa sensibilité, de sa pensée et de son art. Et sans vouloir tout mêler, sans confondre ce qui doit être séparé et défini, peut-être découvririons-nous des souterrains oubliés et des trappes secrètes, qui font que Pascal comprenait mieux les Jésuites qu'il ne le croyait lui-même (c'est certain) ; que du piétisme de Fénelon au quiétisme de Bach ou de son entourage, on peut traverser à pied sec ; que Lully et Charpentier n'étaient pas si ennemis que cela ; que Marini et La Fontaine, même combat ; que l'Europe baroque est unifiée par la basse continue ; que la chaconne est son dénominateur commun, en un temps où les violes viennent de Londres, les clavecins d'Anvers, les flûtes de Paris et les violons de Crémone.

> “Lully et Charpentier n'étaient pas si ennemis que cela...”

Ci-contre, Gentilhomme et dame jouant de l'épinette, *représentation dite aussi* La leçon de musique, *par Vermeer de Delft.* Londres, Buckingham Palace.

L'exception française

Et la France ? Quelle est sa place dans cette Europe sans frontières de la culture, alors que nos rois, génération après génération, ont si fort le désir de les fixer, et le plus loin possible ?

Ici encore, les préjugés de l'Histoire, telle que nous l'a transmise le XIXe siècle, nous trompent. C'est vrai : nos rois ne rêvent que d'unifier leur royaume, de conquérir les Flandres, de posséder enfin Metz, Toul et Verdun, et la Franche-Comté, et un peu plus de Provence. Mais dans le même temps, ils s'en vont guerroyer en Italie, rêver de Florence et plus tard de Naples. L'histoire de la musique française est à peu près aussi pleine de contradictions.

La France a bien entendu des siècles de tradition musicale derrière elle. Elle chante, et elle danse, autant qu'elle déclame ses alexandrins : air de cour, ballet de cour, tragédie sont ses domaines de prédilection. Il va bien falloir qu'ils se disputent…

À peine les guerres de religion terminées avec Henri IV et son Édit de Nantes, le roi de France épouse (pour bien marquer son camp, sans doute…) une Italienne, Marie de Médicis. Par coïncidence, c'est le jour même de ses noces par procuration que l'on joue à Florence la première esquisse d'opéra de notre histoire : l'*Euridice* de Peri. Toujours est-il qu'à peine parisienne, Marie de Médicis fait venir le plus grand chanteur italien du temps, Caccini, accompagné de sa femme et de ses filles, toutes chanteuses. C'est l'impulsion décisive : les Français découvrent l'expressivité du chant italien, une manière de déclamer et surtout l'art de l'ornementation vocale. Sans renier leur tradition de l'air de cour à quatre ou cinq parties, les chanteurs français vont peu à peu développer un art du chant particulier dont les contemporains, Italiens riches, parleront bientôt avec admiration. Voilà pour le chant.

La contradiction vient de ce que, pour les Français de ce temps, le chant n'est qu'un art mineur en comparaison de la littérature et en particulier de la grande tragédie. Et d'autre part que la préoccupation majeure, pour les Français, c'est la danse : le ballet de cour est un genre essentiel – bien que les contradictions étant ce qu'elles sont… ce soit Catherine de Médicis (encore une Italienne) qui lui ait donné sa première ampleur avec pour maître du jeu Baldassare del Belgiocoso (toujours un Italien), le ***Ballet comique de la Reine*** (1581).

Les Français, à la cour et ailleurs, ne cesseront de danser. Dès que les guerres de religion le permettront, le ballet de cour prendra son essor (Ballet de ***La Délivrance de Renaud***, ***Ballet d'Alcine***, ***Ballet de Tancrède***…). Étranges, tous ces sujets venus d'Italie… mais transposés à la française.

L'épisode suivant a pour metteur en scène Mazarin, dont on oublie trop que sa jeunesse est pleine de musique. À peine est-il installé aux commandes que voici ***La Finta Pazza*** de Sacrati, le premier opéra joué en France. Puis ***L'Orfeo*** de Luigi Rossi, l'un des plus somptueux de tout le siècle, mais composé à Paris pour les Parisiens. La Fronde n'est qu'en entracte avant ***Les Noces de Pélée et de Thétis***, ***Xerxès***, et pour le mariage de Louis XIV, ***Ercole amante*** de Cavalli.

Qu'en peuvent les Français ? Ils n'aiment qu'à moitié. L'opéra à l'italienne dérange à la fois leur tragédie (même si Corneille s'y essaie timidement, avec ***Andromède*** et ***La Toison d'or***… Cela aussi, on l'oublie : Corneille à l'Opéra !) et le ballet (bien que Lully introduise des danses dans les entractes d'***Ercole amante***). En 1653, le ballet culmine avec celui de ***La Nuit***, et Corneille avec ***Œdipe*** et ***La Toison d'or***. La France résiste, par ses deux genres favoris : l'opéra est ***una cosa d'Italia*** qui ne la concerne pas.

La musique française constitue donc un domaine particulier, mais le plus étrange n'est-il pas que son évolution ait été l'œuvre d'un Italien ? ◆

En haut, décor pour le prologue de la tragédie en musique Atys, *de Lully et Quinault, dite « l'Opéra du roi », représentée pour la première fois au château de Saint-Germain-en-Laye en 1676.* Paris, Musée Carnavalet.

En-dessous, la gravure de Le Paultre montre Louis XIV *et la Cour assistant, dans la cour de marbre rose du château de Versailles, à la première représentation de l'*Alceste *de Lully et Quinault, en 1674.*

Les Arts Florissants, trente ans après

Par* William Christie, *membre de la section des Membres libres

Trente ans après la création de mon ensemble, les *Arts Florissants* atteignent à une maturité tout en conservant une belle jeunesse. Je constate que l'enthousiasme et la curiosité des débuts sont intacts. Or ce sont les stimulants essentiels dans la bonne interprétation de la musique.

Les artistes qui nous sont fidèles, solistes, choristes et instrumentistes, parfois depuis plus de quinze années, ont gardé cette extraordinaire fraîcheur qui m'enchante et qui enchante notre public. Le répertoire que nous défendons demeure leur passion et ils se retrouvent toujours avec plaisir. La maturité des *Arts Florissants* se manifeste par une meilleure maîtrise du geste et du jeu, par une mobilisation plus rapide grâce à l'expérience acquise. Ce qui semblait un peu difficile – voire très difficile – il y a vingt-cinq ans, certaines phrases de Rameau pour les violons, certaines lignes vocales dans un motet de Charpentier, paraît plus simple, ce qui nous permet d'aller plus loin. Notre travail reste soutenu, mais se développe dans un contexte bien rodé. Nos interprétations jouissent aujourd'hui d'une démarche à la fraîcheur intacte, et d'une véritable maturité dans la mise en œuvre.

> « Je constate que l'enthousiasme et la curiosité des débuts sont intacts ! »

J'insisterai sur trois initiatives récentes qui me tiennent à cœur, qui vont contribuer à renforcer la présence des *Arts Florissants* dans le paysage et qui sont le fruit de notre évolution.

Le premier de ces projets est le *Jardin des Voix*. Sa création et sa mise en œuvre en 2002 nous permettent de pallier un manque que nous avons constaté dans le domaine de la pédagogie, en lien avec l'insertion professionnelle. Mon enseignement au Conservatoire National Supérieur de Musique à Paris m'a rendu particulièrement sensible à ces questions de transmission et de formation. Au *Jardin des Voix*, nous recrutons, tous les deux ans, de jeunes talents que nous prenons en charge depuis la formation au style et au répertoire baroque jusqu'aux concerts.

Le second projet d'importance est notre travail d'édition. Nous nous sommes rendu compte, il y a une dizaine d'années, que nous avions constitué, au fil des productions et des concerts, un extraordinaire fonds de partitions éditées et transcrites par nous-mêmes. Pour l'exploiter intelligemment, nous avons donc créé notre propre label *Arts Florissants* aux Éditions des Abbesses, afin de publier les chefs d'œuvre essentiellement français qui seront ainsi disponibles pour d'autres artistes et pour les programmateurs.

Enfin, nous venons de lancer un ambitieux projet qui nous tient particulièrement à cœur. Il s'agit du site-ressources des *Arts Florissants*, « Arts Flo Media », qui, dès cette année, donne accès sur Internet à l'ensemble de nos travaux : enregistrements, bibliothèque, documents musicologiques, etc. Les technologies les plus modernes sont donc utilisées pour partager notre expérience et nos activités.

Ces trois projets sont liés par un thème dominant, par une passion commune, qui est la défense de la musique française des XVIIe et XVIIIe siècles, que j'ai définie comme parmi nos missions les plus importantes il y a maintenant trente ans.

Nous avons constaté, au début de notre existence, la santé précaire de cette musique française par rapport aux musiques allemandes ou italiennes de la même époque, une musique fragilisée surtout par le manque de savoir-faire. Trouver les moyens de donner vie et vigueur à ce répertoire était donc notre tâche fondamentale et qui continue, avec ces trois nouvelles orientations. Aujourd'hui, je peux constater que Rameau, Lully, Charpentier ont retrouvé leur place au Parnasse musical, au même titre que leurs illustres contemporains, Bach et Haendel - non seulement en France, mais dans le monde entier. ◆

www.artsflomedia.com

En haut : William Christie dirigeant l'ensemble des Arts Florissants lors de sa réception sous la coupole de l'Institut de France. Photo Juliette Agnel

A gauche : William Christie et l'ensemble des Arts Florissants. Photo Philippe Matsas

C-dessous : représentation lors du Festival International George Enescu, Roumanie (2009). Photo Alex Tudor

En bas : Dido & Aeneas *d'Henry Purcell, à l'Opéra Comique (2008).* Photo DR

Le célèbre Habit de musicien, gravure de Nicolas II de Larmessin publiée dans Les Costumes Grotesques Et Les Métiers. Habits Des Métiers Et Professions *(fin* XVII*e siècle). Le musicien porte un vêtement entièrement constitué d'instruments de musique les plus divers, et c'est une trompette marine qui lui sert de canne.*

« À l'ancienne » : mode ou renaissance ?

***Par* Gilles Cantagrel**

On parlait naguère encore de « baroque » pour désigner le bizarre, voire le difforme. Mais après avoir qualifié un âge et une esthétique de l'histoire de la musique, le terme en est venu aujourd'hui, par abus de langage, à désigner par « baroque » un peu tout ce qui est « ancien », dans ce que le mot a de plus flou. Le terme s'est peu à peu vidé de son sens. Dans le domaine de la musique, ce qui reste dans l'esprit du public, c'est d'abord l'emploi d'instruments « d'époque », au point d'entendre parler d'interprétation « baroque » lorsqu'un orchestre exécute la *Symphonie fantastique* de Berlioz avec les harpes, les ophicléides ou les cornets à piston de 1830, ou lorsqu'un pianiste joue Debussy sur un piano de 1910. Rien de baroque en tout cela, en effet – mais une exigence nouvelle en matière de rendu sonore.

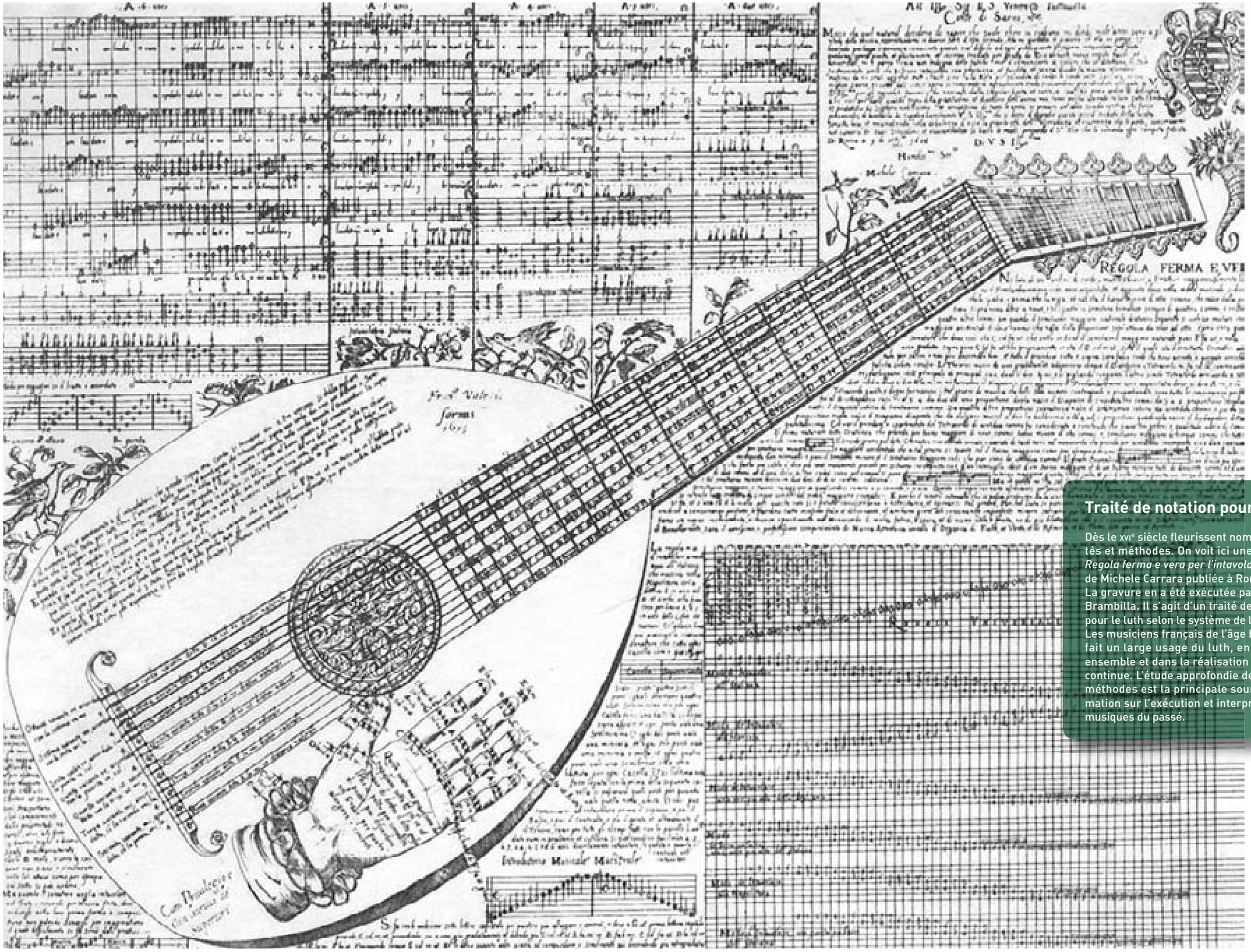
Se préoccuper de faire entendre les œuvres du passé sur les instruments pour lesquels elles ont été conçues n'est pas un phénomène récent. À Paris, le compositeur et historien François-Joseph Fétis produit en 1832 des « Concerts historiques » sur des instruments tombés en désuétude, les violes de gambe et le clavecin, le luth et les flûtes à bec. Plus tard, au tournant du siècle, des musicologues et des interprètes comme François Auguste Gevaert, Wanda Landowska, Louis Diémer ou Arnold Dolmetsch se sont à leur tour appliqués à rendre aux musiques d'autrefois la vivacité de leur coloris. Mais il faut attendre la seconde moitié du XX*e* siècle pour que le mouvement se généralise. Des esprits chagrins et superficiels peuvent bien brocarder les « baroqueux » et parler de mode : c'est un mouvement radical et irréversible dans l'interprétation de la musique qui s'est alors produit, et qui continue de progresser.

Mais on peut toujours se demander quelle légitimité il y a à vouloir aujourd'hui interpréter la musique du passé sur les instruments du temps plutôt que de l'aborder avec la sensibilité et les outils de notre époque. Que signifie cette recherche d'une prétendue « authenticité » ? Il est en effet intellectuellement aussi absurde de parler d'« authenticité » que d'« ancienneté ». Il n'y a pas d'« instruments anciens ». Il n'y a que les instruments contemporains de l'œuvre et du compositeur. C'est-à-dire les outils de production correspondant aux prescriptions du créateur pour obtenir un son donné dans un environnement acoustique donné. Ce n'est qu'en des temps plus récents que l'on a écrit, et continue à le faire, pour des instruments du passé, le violon de 1700, le piano de 1900.

Et quand même le possède-t-on, d'origine ou par copie, l'instrument lui-même est encore bien insuffisant, bien impuissant, bien peu productif si l'on néglige ou si l'on ignore la façon de le mettre en service – accordage des instruments à clavier, diapasons et tempéraments, harmonisation des tuyaux d'orgue et réglage de leur émission, nature des cordes des clavecins ou des violons, montage des chevalets, taille des anches, forme des embouchures, etc. Mais lors même que ces obstacles parviendraient à être franchis, il reste à pratiquer l'essentiel, c'est-à-dire les modes de jeu, doigtés, articulations, souffle, technique d'archet, tout ce qu'enseignent les nombreux traités du temps, les préfaces et les méthodes, qu'il est évidemment devenu indispensable de connaître.

De plus, les instruments jouant en « concert », en « symphonie », mêlés, se fondant ou dialoguant, constituent des ensembles dont les sonorités doivent d'autant plus parvenir à un certain équilibre qu'ils sont porteurs de significations symboliques précises, selon un code en partie au moins connu et admis des auditeurs du temps. ☛

En haut : scène de musique de chambre dans un salon de jardin. Gravure de Daniel Nikolaus Chodowiecki (1769).

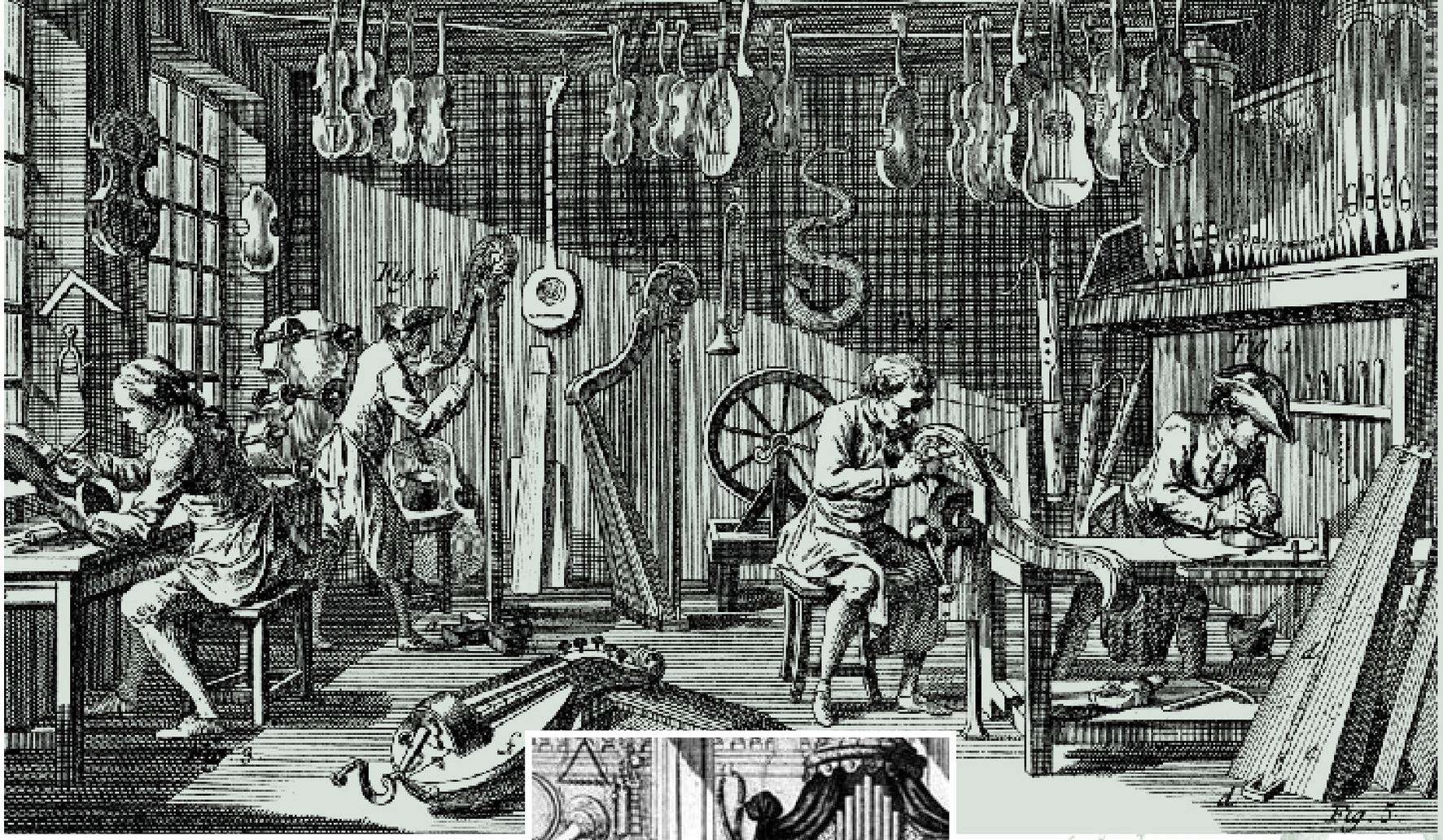


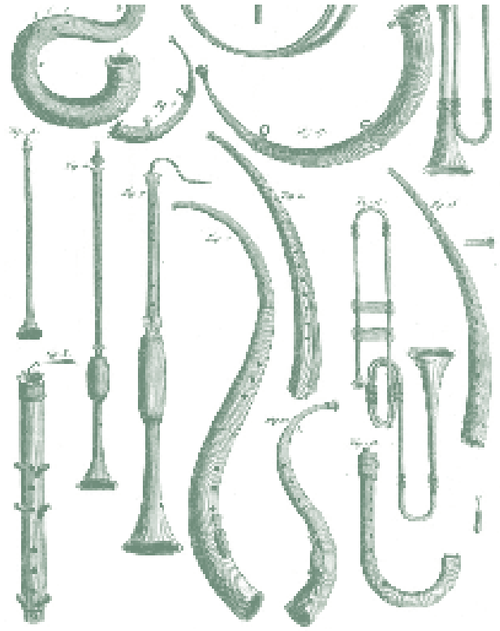
Traité de notation pour le luth

Dès le XVIe siècle fleurissent nombre de traités et méthodes. On voit ici une page de la *Regola ferma e vera per l'intavolatura di liuto* de Michele Carrara publiée à Rome en 1585. La gravure en a été exécutée par Ambrogio Brambilla. Il s'agit d'un traité de la notation pour le luth selon le système de la tablature. Les musiciens français de l'âge baroque ont fait un large usage du luth, en soliste, en ensemble et dans la réalisation de la basse continue. L'étude approfondie des traités et méthodes est la principale source d'information sur l'exécution et interprétation des musiques du passé.

Certes, personne n'interdit, pour les adapter à nos oreilles d'aujourd'hui, de jouer les symphonies de Beethoven dans des salles de congrès ou de sport, devant trois mille ou vingt mille auditeurs, avec l'appui de sonorisations, en grossissant jusqu'à soixante-dix exécutants les effectifs des instruments à cordes montés en cordes métalliques, en doublant cuivres et bois, de facture moderne, voire, comme l'a fait Gustav Mahler, en corrigeant les « fautes » ou « erreurs » qu'auraient commises le compositeur ou son éditeur. C'est de la sorte procéder – et pourquoi pas, à condition d'en être conscient – à des transcriptions, à l'usage de sensibilités nouvelles et de mentalités différentes. L'interprète n'est-il pas toujours un traducteur, un transcripteur ? De même, pourquoi ne pas jouer, quatre siècles plus tard, les pages de clavecin de Sweelinck au piano ? La question se pose. Les *Variations Goldberg* ou les pièces de Rameau y sonnent magnifiquement, et le piano les enrichit même d'une lisibilité, d'une expressivité et d'éclairages nouveaux. On peut cependant se demander aussi pourquoi les adapter à l'instrument du XIXe siècle plutôt qu'à des instruments réellement modernes offerts par l'électronique numérique. Certaines musiques s'y prêtent parfois avec un réel bonheur.

Cette réflexion amène à renverser la proposition : ce n'est pas parce que l'on joue sur l'instrument prescrit et supposé approprié – le clavecin (mais quel clavecin ?) plutôt que le piano – que l'on joue mieux, que l'on est meilleur musicien, que l'on a plus de motif à prétendre à l'« authenticité ». Ce serait confondre, comme on le fait trop souvent, la qualité de l'instrument et celle de l'instrumentiste, c'est-à-dire l'outil et la façon d'en user. L'auteur d'une photographie est le photographe, ce n'est pas l'appareil dont il se sert, quelle que soit l'importance de son rôle.





> « L'interprète n'est-il pas toujours un traducteur, un transcripteur ? »

Mais les questions touchant aux modes d'exécution des musiques du passé dépassent de très loin celle des instruments anciens. Mentalités, esprits, modes de vie et d'écoute, références sonores et temporelles ont si profondément évolué au fil des derniers siècles qu'il y a moins encore d'« authenticité » qu'il n'y a d'instruments « anciens ». Pour parler d'authenticité, il faudrait commencer par avoir, en l'occurrence, le cerveau, la culture et la sensibilité d'un honnête homme du XVIIe siècle, de Naples, de Leipzig ou de Versailles.

Ce qui est résolument neuf dans ce grand mouvement de renouveau dans l'interprétation de la musique « baroque », c'est un engagement considérable des interprètes dans la connaissance des œuvres. Celle-ci se fonde sur un retour aux sources par l'étude des traités, de la facture instrumentale et des modes de jeu, de la paléographie musicale comme de l'acoustique. On ne peut plus, comme on le fit très longtemps et parfois avec bonheur, jouer la musique ancienne en se fiant exclusivement à son instinct. Bien au-delà du mouvement « baroque », ces exigences nouvelles s'appliquent désormais avec acuité à la totalité du domaine musical. Car le passé a commencé hier. ◆

*Dans l'*Encyclopédie *de Diderot et d'Alembert, la planche XVIII de l'article* Lutherie *est intitulée « La vignette représente l'atelier d'un Luthier, où sont plusieurs compagnons occupés à différens objets de cet Art ». Elle constitue une sorte de sommaire de tous les instruments représentés au fil des planches, comme, en page de gauche, ces « Instruments Anciens, Modernes, Etrangers, à vent, à bocal et à anche » de la planche VII.* Bibliothèque de l'Institut.

Ci-contre, en frontispice du Dictionnaire de musique de Johann Gottfried Walther (Leipzig, 1732), on voit le compositeur dirigeant une cantate à la tribune d'une église, entouré de ses musiciens.

Pierre Cardin
« 60 ans de création »

Préface **Laurence Benaïm,** *Textes* **Jean-Pascal Hesse**

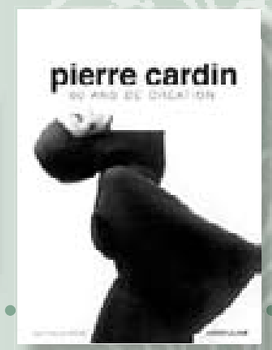
Publiée par les éditions Assouline, cette monographie rétrospective de l'œuvre du couturier Pierre Cardin révèle un créateur dont le style a révolutionné la haute couture et marqué son histoire. Cet ouvrage, essentiellement visuel, révèle l'immense apport de Pierre Cardin dans le monde de la couture, des accessoires et du parfum. Il reflète l'esprit et l'énergie de ce créateur unique en son genre, ainsi que la dimension internationale de la marque. ◆

www.assouline.com

Jean-Louis Florentz
« Enchantements et merveilles, aux sources de mon œuvre »

Paru aux éditions Symétrie, ce livre-album présente le catalogue des œuvres du compositeur Jean-Louis Florentz (1947-2004), sous forme d'extraits photographiques et textuels. Chacune de ses œuvres musicales est née d'une imagination poétique et mystique, nourrie de ses voyages, essentiellement africains – occasions de rencontres humaines, musicales –, et des explorations littéraires de contes, textes apocryphes et mystiques orientaux, chrétiens, juifs et arabes. ◆

www.symetrie.com



Distinction

Le Festival de Berlin vient de décerner l'Ours d'argent du meilleur réalisateur à **Roman Polanski** pour son dernier film, *The Ghost Writer*, tiré du roman de Robert Harris. C'est Alain Sarde, producteur du film, qui a reçu le Prix pour Roman Polanski.

Election

Lors de sa séance plénière du 21 octobre 2009, l'Académie des Beaux-Arts a élu **Michèle Salmon**, membre correspondant dans la section de Peinture, et non de Sculpture comme annoncé par erreur dans la *Lettre de l'Académie* n°59.

Musée Marmottan-Monet
Femmes peintres et salons

Par* Adrien Gœtz, *écrivain et historien de l'Art

Au musée Marmottan Monet s'est achevée, le 7 mars, l'exposition « *Fauves et expressionnistes. De Van Dongen à Otto Dix* », réalisée en collaboration avec le musée Von der Heydt de Wuppertal, après une prolongation de deux semaines due à son succès. L'intérêt de faire découvrir au public le courant expressionniste germanique, mal représenté dans les collections françaises et rarement exposé en France, en le confrontant au courant contemporain des Fauves n'a pas échappé au public, venu en nombre, ni à la presse, quotidienne, hebdomadaire et mensuelle, qui lui a consacré de nombreux articles. Les visiteurs ont ainsi admiré, parmi les chefs-d'œuvre présentés, outre des toiles de Vlaminck, Braque, Van Dongen, des tableaux des meilleurs représentants des mouvements *Die Brücke*, *Blaue Reiter* ; Alexeï von Jawlensky, August Macke, Franz Marc, Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, etc., ainsi que des œuvres montrant la trajectoire singulière de Kandinsky. Le parcours se clôturait par des toiles issues de la « Nouvelle Objectivité », de Max Beckmann et Otto Dix notamment, apportant une perspective en montrant le mouvement qui succéda à l'Expressionnisme. L'exposition a connu un grand succès, attirant plus de 100 000 visiteurs en quatre mois, triplant ainsi la fréquentation habituelle du musée. A cette exposition succède l'exposition « *Les salons et les femmes peintres au temps de Proust. De Madeleine Lemaire à Berthe Morisot* » jusqu'au 6 juin.

Jacques Taddei, Directeur du musée Marmottan Monet, membre de l'Académie des Beaux-Arts

En haut : Pierre Georges Jeanniot (1848-1934),
Une chanson de Gibert, *1891, Huile sur toile 56 × 98 cm.*
© Roubaix, La Piscine, musée d'Art et d'industrie André-Diligent

Une exposition surprenante consacrée à ces femmes peintres, libérées et en quelque sorte pionnières, qui assumaient pleinement leur vocation artistique et leur féminité au tournant des XIXe et XXe siècles, et auraient pu trouver place dans l'œuvre de Marcel Proust.

C'est en suivant les pas du jeune Marcel Proust que le visiteur s'engagera dans l'exposition du Musée Marmottan-Monet, *Femmes peintres et salons*. Une élégante traversée de l'époque 1900, à travers des salles qui sont toutes dédiées à une égérie : chacune de ces muses est d'abord une créatrice, le fait mérite d'être souligné. Durant sa période mondaine, Proust a fréquenté ou aperçu quelques personnalités fortes, artistes, fantasques, éprises d'art et de littérature. De la princesse Mathilde, qui règne sur un «salon historique», à sa chère amie Madeleine Lemaire, elles comptèrent peut-être pour lui plus que comme modèles de Madame Verdurin. Ces femmes exposent au Salon, ont leurs collectionneurs et leurs admirateurs, et quand elles reçoivent des hommes artistes, elles traitent avec eux d'égal à égal. Les ridicules, bien sûr, de «la patronne» se laissent aisément deviner, devant certains portraits, ou certaines aquarelles de fleurs de Madeleine Lemaire, que Robert de Montesquiou raillait sans pitié. Ces femmes artistes qui tiennent salon ont en commun un goût de la liberté, qui les distingue des femmes du monde qui ne brillent que par leurs invités. C'est peut-être cela qui a pu séduire l'auteur d'*A la Recherche du Temps perdu*, à l'époque où il jouait les chroniqueurs mondains. Ces femmes artistes composent aujourd'hui une saisissante et brillante galerie de portraits, que restituent avec goût Jacques Taddei, directeur du musée, et Bernard Grassin-Champernaud, expert et collectionneur ; ils ont repris les textes de Proust et ont réuni, pour les illustrer, d'émouvants souvenirs, éventails, bijoux, pièces d'orfèvrerie, mais aussi des peintures oubliées comme ce *Char des fées* (Dieppe, Château-Musée, 1892) œuvre étrange, qui vient d'être restaurée et qui semble née dans l'Angleterre Victorienne.

La princesse Edmond de Polignac Winaretta Singer, au centre d'une galaxie de musiciens et de peintres, Marguerite de Saint-Marceaux, femme de sculpteur et musicienne elle aussi, ont une haute conscience de leur rôle social et, dirait-on aujourd'hui, « culturel ». Rosa Bonheur, animalière et farouche, ou Louise Breslau, qui réussit quelques émouvants portraits de jeunes filles en fleur, la miniaturiste Mathilde Herbelin ou Louise Abbéma, peintre à part entière, fuient la futilité ; cette dernière, cravatée et sanglée dans sa veste cavalière, lunettes sur le nez, retient l'attention dans son étonnant autoportrait conservé au Musée intercommunal d'Etampes : Sarah Bernhardt l'appelait «mon amiral japonais». A la fin de l'exposition, la grâce de Berthe Morisot semble la conclusion logique de cette mise en perspective nouvelle. Au cœur du groupe impressionniste, elle impose une nouvelle image de la femme artiste, moderne, simple, mais qui ne renonce ni aux réceptions ni aux plaisirs de la conversation. En retrouvant ces quelques pages oubliées d'un charmant album 1900, l'exposition a ressuscité de vraies héroïnes, des pionnières, qui ouvrirent la marche des femmes au début du XXe siècle. ◆

Musée Marmottan Monet, jusqu'au 6 juin 2010
www.marmottan.com

Orientalisme, quand tu nous tiens !

Par Edhem Eldem, *Professeur au département d'Histoire, Université de Boğaziçi d'Istanbul*

Avec l'industrialisation et la société de consommation est née une nouvelle forme d'orientalisme qui conjugue le beau et le kitsch sous le signe d'un Orient désormais à la portée de tous.

Si certains auteurs, dont le célèbre Edward Said, font remonter l'orientalisme à des temps fort reculés et si l'on peut effectivement parler d'un orientalisme conscient dès la fin de la Renaissance, il n'en est pas moins vrai que c'est au XIXe siècle que cette discipline acquiert toute la puissance d'une idéologie. Si le colonialisme et la domination du monde par les puissances occidentales définissent les grandes lignes d'un discours triomphaliste de supériorité de l'Occident sur un Orient marginalisé et réduit à une série d'images et de clichés essentialistes, c'est l'industrialisation et la naissance d'une société de consommation qui rendront cette nouvelle idéologie accessible aux masses populaires en Europe. Ainsi naît un nouvel Orient, rêvé, imaginé, défini, caricaturé, subjectivisé par un éventail de plus en plus large de produits de consommation et de services de masse. Ce « petit » orientalisme, pour reprendre - avec des pincettes - la distinction de Redfield entre la petite et la grande tradition, acquerra une puissance à la mesure de sa formidable propagation par le biais des médias les plus divers : publicité, tourisme, décoration, littérature et imagerie populaires, bande dessinée, cartes postales, bibelots… Cet épanchement est tel qu'il finit par acquérir une forme d'innocence, puisque l'artiste, l'industriel, l'auteur ne réfléchissent même plus au sens de leur création mais se conforment simplement à une nouvelle norme culturelle que masquent facilement des abords de curiosité bienveillante. C'est donc une innocence terrible et malsaine, mais une innocence quand même, et qui demande qu'on se penche peut-être avec un peu moins d'acrimonie sur des produits parfois amusants, souvent attachants, voire même esthétiquement surprenants…

C'est ce que j'ai tenté de faire dans l'exposition « Un orient de consommation » qui regroupe du beau et du kitsch, toujours plus ou moins éphémère, autour des quatre thèmes de prédilection de l'orientalisme populaire : l'exotisme, la curiosité ethnographique, l'érotisme et la dimension historique. Mais cette histoire ne se réduit pas à la démystification des clichés occidentaux, car ce qui fait la force de l'orientalisme, c'est qu'il est désormais produit et consommé de part et d'autre de la ligne de démarcation entre Orient et Occident. Le cas turc en est l'exemple le plus flagrant : conséquence de la ferveur avec laquelle l'Empire ottoman et la République de Turquie embrassèrent l'occidentalisation, l'orientalisme ottoman puis turc est un phénomène fort intéressant par lequel l'élite s'appropria un discours d'altérisation de populations et de communautés jugées « orientales » : Arabes, Kurdes, bédouins, opposants de la modernité… C'est ainsi que le modernisme turc, obsédé par un désir d'occidentalisation, reprendra à son compte la plupart des clichés orientalistes créés par l'Occident pour les projeter sur divers « autres », mais cèdera tout aussi souvent à la tentation de s'auto-orientaliser pour satisfaire les besoins d'un marché touristique de plus en plus alléchant.

Au XIXe siècle, la production et la consommation de l'orientalisme était une exclusivité occidentale ; si nous y sommes encore soumis aujourd'hui, c'est en grande partie parce qu'il s'est fait plus insidieux, plus politiquement correct et qu'il a réussi le remarquable tour de force de s'imposer à une bonne partie des populations qu'il prenait à l'origine pour cible. ◆

Grande Salle des séances, le 3 février2010

En haut, à gauche : Enfant préparant le café, lampe de chevet, Allemagne, vers 1901. Collection de l'auteur.

En haut, à droite : Anonyme, affiche publicitaire de la Compagnie internationale des wagons-lits, Orient-Express, vers 1920. Fondation Abderrahman Slaoui.

L'art contemporain au Musée du Louvre

Par Marie-Laure Bernadac, *conservateur général du patrimoine, chargée de l'art contemporain au Musée du Louvre*

Depuis quelques années, de nombreux musées d'art ancien, tant parisiens que régionaux, ouvrent leurs salles et leurs collections aux artistes contemporains.

Ces initiatives, diverses dans leurs choix et leurs concepts, sont une façon d'attirer de nouveaux publics, de réconcilier patrimoine et art contemporain, passé et présent, et de proposer une nouvelle lecture de l'histoire de l'art. Le Musée du Louvre, dans ce contexte, peut être considéré comme un exemple à part, non seulement par l'ampleur de ses collections et de ses espaces, mais aussi parce qu'il est à la fois un musée des antiquités et un musée des beaux-arts, et que surtout, son nom le positionne, aux yeux du grand public, comme un musée classique, aux antipodes de l'art contemporain. Afin de mieux comprendre les enjeux de cette nouvelle politique, il convient ici d'en retracer les origines, d'en définir les principaux axes et d'analyser les conséquences que peuvent avoir la rencontre avec des artistes vivants et l'insertion d'œuvres contemporaines - avec leur médiums spécifiques et leurs modes de présentation -, tant sur la muséographie que sur la conservation et l'étude des collections. Nous verrons qu'il ne s'agit pas uniquement d'un phénomène de mode, mais d'une redéfinition du musée au XXIe siècle.

> “Réintroduire la question de l'art, de la création, dans un musée en constante mutation.”

Pourquoi montrer l'art contemporain au Louvre ?

Avant tout, pour réactiver un regard “artistique” sur les collections et réintroduire la question de l'art, de la création, dans un musée en constante mutation. L'évolution actuelle des grandes institutions muséales vers un tourisme de masse, une fréquentation en constante progression qui entraîne des contraintes de sécurité et une logique de flux, doit être contrebalancée par la logique de l'art vivant, son système de production aléatoire, et l'intervention de la personne de l'artiste qui développe une vision particulière et propose aux visiteurs une confrontation avec le monde d'aujourd'hui.

La présence discrète d'œuvres contemporaines permet non seulement de tisser les liens entre l'art du passé et l'art du présent, mais peut aussi agir de manière homéopathique sur le terrain du musée. L'écart entre l'œuvre ancienne et l'œuvre contemporaine suscite en effet une modification des comportements, des procédures, et de la réception qui incite tant le personnel du musée que le public à se positionner différemment par rapport aux collections. Le regard des artistes contemporains est en effet une façon de proposer une autre lecture des œuvres anciennes, qui tend à les rendre vivantes et toujours actuelles. ◆

Grande Salle des séances, le 3 mars 2010

En haut : François Morellet, L'Esprit d'escalier, *2010. Poursuivant son engagement vis-à-vis des artistes vivants via une politique de commandes pérennes, le Musée du Louvre a confié à l'artiste François Morellet la création des vitraux de l'escalier Lefuel, dans l'aile Richelieu.* © 2009 Musée du Louvre / Angèle Dequier

Calendrier des Académiciens

Paul Andreu
Exposition « Paul Andreu, un architecte français en Chine », à Niort, du 12 au 23 avril.
Une rencontre aura lieu le 8 avril.

Louis-René Berge
Participe à l'exposition « Vous avez dit Estampe ? », à Guyancourt (78), du 7 avril au 16 mai.
Participe aux 3e Rencontres internationales d'Estampe contemporaines Estamp'Art 77-2010, à Souppes-sur-Loing (77), du 4 juin au 20 juin.
Participe à l'exposition « Un peintre, un sculpteur, un graveur », à la Villa des Roses, à Courbevoie, les 12 et 13 juin.

Edith Canat de Chizy
Le vol blanc, création pour deux violons et électroacoustique par Jean Leber et Jacques Ghestem, à l'Auditorium Saint-Germain, à Paris, le 31 mars.

Charles Chaynes
Onze visages ou l'Antifugue, pour orchestre à cordes, direction Philippe Raynaud, au Conservatoire à Rayonnement Régional de Versailles, le 12 avril.
Le Chemin d'Avila, création pour mezzo soprano et orgue par Marie Kobayashi et Damien Simon, à la cathédrale de Strasbourg, le 23 avril.

Chu Teh-Chun
Exposition rétrospective au National Art Museum of China, à Pékin, du 1er au 31 mars.

Lucien Clergue
Exposition « 50 ans dans l'Arène », au Palais de l'Archevêché, à Arles, jusqu'au 1er mai.
Expose au Festival de photographie de Bretagne, à Dôle-de-Bretagne (35), du 29 mai au 7 juin.
Exposition « Hommage à Picasso » au sein du Festival de la phototographie, à Pékin, jusqu'à fin mai, et à la Galerie Gagosian de Londres, du 13 juin au 15 août.
Participe à un atelier de photographie à Bessèges (Gard), du 25 au 27 juin.

Jean Cortot
Exposition « Une lecture de Dante », à la Galerie Evolution Pierre Cardin, du 6 au 27 mai.

Michaël Levinas
Sortie d'un CD (Saphir Productions) dans lequel il interpréte, au piano, des œuvres de Robert Schumann, accompagné de deux récitals au Grand Auditorium de la Bibliothèque Nationale de France, les 8 et 9 avril.

François-Bernard Mâche
Aera et *Marae*, œuvres pour percussions, interprétées dans le cadre du spectacle *Kalam Terre*, chorégraphie de Michel Lestréhan, le 8 avril à Vanves, le 10 avril à Brétigny et le 14 avril à Guyancourt.
Eridan, interprété par le quatuor à cordes Béla, au Lavoir Moderne Parisien (18e), le 20 avril.

Guy de Rougemont
Expose à la Galerie du Passage Vero Dodat, à Paris, du 28 avril au 29 mai.

Laurent Petitgirard
Dirige et interprète *Tremundum*, pour piano et orchestre de Thierry Pecou (Grand Prix Del Duca 2010) avec le compositeur en soliste, par l'Orchestre Colonne. Au même programme figurent le *concerto pour violon et orchestre* de Katchaturian et le *Sacre du Printemps* de Stravinsky. Salle Pleyel, à Paris, le 6 avril.

Brigitte Terziev
Expose à la Galerie Pierre Cardin Evolution, à Paris, du 1er au 16 avril.

Vladimir Velickovic
Participe à l'exposition « La mémoire du geste - Hommage à Marey » au Musée Rétif de Vence, jusqu'au 30 mai.
Expose à la Galerie Samantha Sellem, à Paris, du 30 mars au 17 avril.
Participe au Drawing Art Fair, au White Hôtel, à Bruxelles, du 23 au 25 avril.

Zao Wou-Ki
Exposition d'œuvres sur papier et de céramiques récentes à l'occasion de la sortie des éditions anglaise et chinoise de l'importante monographie (Kwai Fung Publishing), à la galerie Kwai Fung Hin, à Hong Kong.
Exposition de peintures et œuvres sur papier, à la Fondation Vieira da Silva et Arpad Szenes, à Lisbonne, de juin à septembre.

Page 1 : Jean Antoine Watteau (1684-1721), Le Flûtiste, *dessin , Bibliothèque des Arts décoratifs.*

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud D'HAUTERIVES

BUREAU 2010
Président : Roger TAILLIBERT
Vice-Président : Laurent PETITGIRARD

SECTION I - PEINTURE
Georges MATHIEU • 1975
Arnaud d'HAUTERIVES • 1984
Pierre CARRON • 1990
Guy de ROUGEMONT • 1997
Chu TEH-CHUN • 1997
Yves MILLECAMPS • 2001
Jean CORTOT • 2001
Zao WOU-KI • 2002
Vladimir VELICKOVIC • 2005

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

SECTION III - ARCHITECTURE
Roger TAILLIBERT • 1983
Paul ANDREU • 1996
Michel FOLLIASSON • 1998
Yves BOIRET • 2002
Claude PARENT • 2005
Jacques ROUGERIE • 2008
Aymeric ZUBLENA • 2008

SECTION IV - GRAVURE
Pierre-Yves TRÉMOIS • 1978
René QUILLIVIC • 1994
Louis-René BERGE • 2005
Erik DESMAZIÈRES • 2008

SECTION V - COMPOSITION MUSICALE
Jean PRODROMIDÈS • 1990
Laurent PETITGIRARD • 2000
Jacques TADDEI • 2001
François-Bernard MÂCHE • 2002
Edith CANAT DE CHIZY • 2005
Charles CHAYNES • 2005
Michaël LEVINAS • 2009

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

SECTION VII
CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL
Pierre SCHŒNDŒRFFER • 1988
Roman POLANSKI • 1998
Jeanne MOREAU • 2000
Régis WARGNIER • 2007
Jean-Jacques ANNAUD • 2007

SECTION VII - PHOTOGRAPHIE
Lucien CLERGUE • 2006
Yann ARTHUS-BERTRAND • 2006

ASSOCIÉS ÉTRANGERS
S.M.I. Farah PAHLAVI • 1974
Ieoh Ming PEI • 1983
Philippe ROBERTS-JONES • 1986
Ilias LALAOUNIS • 1990
Andrzej WAJDA • 1994
Antoni TAPIÉS • 1994
Leonardo CREMONINI • 2001
Leonard GIANADDA • 2001
Seiji OZAWA • 2001
William CHATTAWAY • 2004
Seiichiro UJIIE • 2004
Woody ALLEN • 2004
SA Karim AGA KHAN IV • 2007
SA Sheikha MOZAH • 2007
Sir Norman FOSTER • 2007

L'Académie des Beaux-Arts est l'une des cinq académies qui constituent l'Institut de France : l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, l'Académie des Sciences, l'Académie des Beaux-Arts, l'Académie des Sciences Morales et Politiques.