



ACADÉMIE
DES BEAUX-ARTS
INSTITUT DE FRANCE

L'ARTISTE FOUDROYÉ

LA LETTRE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

NUMÉRO 102



numéro 102 - printemps 2025

Éditorial • page 3

Installations sous la Coupole : **Emmanuel Guibert, William Kentridge**

Actualités :

Séance solennelle de rentrée de l'Académie
Palais de l'Institut de France

« **Auguste Perret, 1874-1954 : un anniversaire** »
Colloque international en hommage à Auguste Perret
Palais de l'Institut de France | Palais d'Iéna

Expositions :

« **Notre famille afghane, souvenirs d'une vie envolée** »
Olivier Jobard, Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière - Académie des beaux-arts | Pavillon Comtesse de Caen (Palais de l'Institut de France)

« **En attendant (les mots)** », exposition des résidents de la **Villa Dufraigne** | Monnaie de Paris

« **Poétiques** », **Bernard Tschumi**, Grand Prix d'Architecture de l'Académie des beaux-arts (Prix Charles Abella)
Pavillon Comtesse de Caen (Palais de l'Institut de France)

« **Kaléidoscope** »
Exposition des artistes 2023-2024 de la Casa de Velázquez - Académie de France à Madrid | Pavillon Comtesse de Caen (Palais de l'Institut de France)

« **Eugène Boudin, le père de l'impressionnisme, une collection particulière** » | Musée Marmottan Monet - Académie des beaux-arts

• pages 4 à 19

Dossier « L'artiste foudroyé »

« **J'ai tant de musique dans la tête**, le drame de Maurice Ravel, compositeur foudroyé à cinquante-sept ans », par **Manuel Cornejo**

« **Vincent Van Gogh, mélancolique foudroyé à Auvers-sur-oise par un malentendu familial** », par **François-Bernard Michel**

« **Vaslav Nijinski ou la danse foudroyée** », par **Thierry Malandain**

« **Coups de foudre** », par **Michaël Levinas**

« **Comment la foudre tombe sur la tête de l'artiste** », par **Yves Agid**

« **L'artiste foudroyé, une version en devenir** », par **Jean Anguerra**

« **Francisco de Goya, des ténèbres à la lumière** », par **Lydia Harambourg**

« **Camille Claudel, féminicide d'une artiste géniale** », par **François-Bernard Michel**

« **François Vatel, mort pour la marée** », par **Guy Savoy**

« **Gigantomachie, la mort d'Ephialthès** », par **Anne et Patrick Poirier**

« **La Grande Arche, un étau psychique** », par **Laurence Cossé**

« **Le maccarthysme, une inquisition américaine** », par **Coline Serreau**

• pages 20 à 53

Actualités :

Hommages : **SA Karim Aga Khan IV, Jacques-Louis Binet, Gualtiero Busato**

Élections : Bureau 2025 de l'Académie, **Coline Serreau, Jean Gaumy, Laurent Petitgirard** | **Guy Savoy, Eva Jospin, Florence Viguier-Dutheil**

Exposition : « **Regards croisés** », Guangzhou, Chine

Palais de l'Institut de France : **La Nuit du Droit 2024**

Création du Prix Arts numériques

Fondation Estrillard - Académie des beaux-arts

Prix européen Art Explora - Académie des beaux-arts 2024

Résidences artistiques : **Ateliers ouverts**

Les rencontres de Montmartre

Palais de l'Institut de France : **La Nuit de Notre-Dame**

Les membres et correspondants

• pages 54 à 61

Éditorial

« J'avais encore tant de choses à dire »

« J'avais encore tant de choses à dire », tels auraient été là les derniers mots de Maurice Ravel à son amie la pianiste Marguerite Long, peu de temps avant l'opération du cerveau qui allait lui être fatale.

C'est en pensant à ce terrible sentiment d'impuissance auquel ont dû être confrontés tant de génies, amputés subitement ou progressivement dans leurs capacités créatrices, que j'ai proposé à mes consœurs et confrères le thème de l'artiste foudroyé pour le dossier de cette « Lettre ».

De Beethoven à Goya, de Van Gogh à Camille Claudel, de Ravel à Nijinski et même de Vatel à Johan Otto von Spreckelsen, que de souffrances et de détresses dans leur recherche de l'absolu, pour reprendre la formule de Balzac.

Les maladies physiques ou mentales ne sont pas les seules causes de ces foudroiements.

Nous aurions pu évoquer Piotr Ilitch Tchaïkovski, contraint au suicide du fait de son homosexualité, ou encore les persécutions judiciaires dont a souffert le grand architecte Fernand Pouillon, mais, en cette période si inquiétante pour la création artistique, notamment aux États-Unis, il nous a semblé nécessaire de rappeler les ravages du maccarthysme dans le cinéma américain au début des années 50, sujet développé par notre chère présidente Coline Serreau.

Un jour glacial de décembre 1937, en rentrant dans son petit appartement au rez-de-chaussée de l'avenue de Ségur à Paris, ma mère a entendu les « Jeux d'eau » de Maurice Ravel que jouait avec des mitaines mon père Serge Petitgirard, grand pianiste. Elle m'a raconté qu'en s'approchant elle a vu que le clavier était humide de toutes les larmes de mon père. C'était un 28 décembre et l'on venait d'annoncer la mort de ce génie. En cette année où nous célébrons les 150 ans de la naissance de Ravel, je n'ai pas résisté à partager avec vous cette image de famille.

Je remercie, au nom de toute la rédaction de la « Lettre de l'Académie », les membres et correspondants de notre académie et des autres académies de l'Institut, ainsi que les personnalités extérieures, qui ont contribué à ce dossier qui aurait pu comporter des centaines de noms.

Laurent Petitgirard

Compositeur et chef d'orchestre

Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts



EMMANUEL GUIBERT

Élu membre de la section gravure et dessin de l'Académie des beaux-arts le 11 janvier 2023, au fauteuil précédemment occupé par Pierre-Yves Trémois (1921-2020), Emmanuel Guibert a été installé par son confrère Pierre Collin, membre de cette même section, le mercredi 6 novembre 2024.

Emmanuel Guibert est né le 21 avril 1964 à Paris. Il fréquente l'école Hourdé puis les Arts Décoratifs de Paris. Il travaille dans le story-board pour le cinéma et entreprend son premier album, *Brune*, à la demande de l'éditeur Albin Michel. En 1994, deux rencontres importantes : celle d'Alan Ingram Cope, ancien G.I. de la Seconde Guerre mondiale, retraité sur l'île de Ré, et celle de David B., qui l'introduit dans un cercle de jeunes auteurs cherchant à renouveler les pratiques de la bande dessinée. Il rejoint un atelier collectif que fréquentent Joann Sfar, Christophe Blain, Émile Bravo, Marjane Satrapi...

Sa collaboration avec la maison d'édition l'Association marque une évolution vers un style épuré au service des récits vécus de son ami Alan Cope, dans une série biographique, toujours en cours : *La guerre d'Alan*, *L'enfance d'Alan* et *Martha & Alan*. Il poursuit dans cette veine avec *Le Photographe* (chez Dupuis), d'après des entretiens avec Didier Lefèvre, reporter-photographe en Afghanistan dans les années 1980. Cette trilogie, traduite en une vingtaine de langues, fait date dans le récit de reportage contemporain et vaut à ses auteurs (Guibert-Lefèvre-Lemercier) des récompenses dans le monde entier. C'est avec Alain Keler qu'il publie *Des nouvelles d'Alain* (revue XXI puis éditions des Arènes), sur différentes communautés tziganes en Europe et parallèlement *Sardine de l'espace* (14 volumes), *Les olives noires* (3 volumes), *La fille du professeur* avec Joann Sfar, *Le capitaine écarlate* avec David B., *Va & vient* ou *Le smartphone et le balayeur*. Avec Marc Boutavant, il lance la série *Ariol* (chez Bayard), 22 volumes traduits en de nombreuses langues.



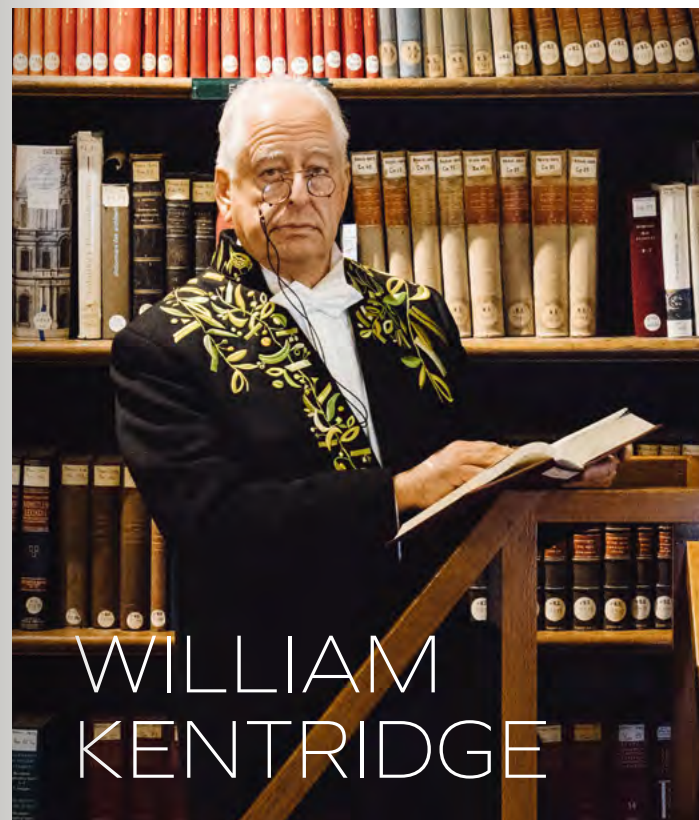
En haut, les membres de la section de gravure, Pierre Collin, Astrid de La Forest, Emmanuel Guibert, Catherine Meurisse et Érik Desmazières.
Ci-dessus : Emmanuel Guibert, avec son confrère le photographe, Jean Gaumy.

Photos Édouard Brane

Dessinateur d'observation, il publie *Dessiner dans les musées* ou *Dormir dans les transports en commun*. Sa résidence à la Villa Kujoyama en 2007 donne naissance à l'album *Japonais*, recueils de peintures, dessins et nouvelles. Avec des amis auteurs, il visite des grottes préhistoriques ornées en France, ce qui engendre les volumes collectifs *Rupestres* et *Pigments* (chez Futuropolis) et la réalisation de fresques pariétales dans une grotte du Parc Régional des Causses du Quercy. En 2017, il est lauréat du prix René Goscinny pour l'ensemble de son œuvre de scénariste, et en 2020 du Grand Prix de la ville d'Angoulême lors du Festival international de la bande dessinée en 2020. Deux monographies lui ont été consacrées, *Monographie prématurée* (chez Actes Sud-L'an 2) et *En bonne compagnie* (aux Impressions nouvelles).

Extrait du discours de Pierre Collin :

« Il n'y a pas une forme « Emmanuel Guibert », mais bien des formes singulières que vous renouvez à dessein pour servir au mieux chaque nouveau projet. Entre Ariol et Alan il y a beaucoup d'amplitude, vous résumer est donc difficile, voire inutile. Vous aimez aller où bon vous semble, faire le clown pour réjouir les mêmes dans vos Ariol show avec vos copains, dessiner seul dans l'atelier abandonné de Georges Braque, raconter la vie de votre ami Alan depuis trente ans. Chanter, dessiner, écrire, au gré de vos envies. En vous, il y a donc un conteur parfois grave et un clown résolument burlesque ! Deux académiciens pour le prix d'un ! » ■



WILLIAM KENTRIDGE

Élu le mercredi 15 septembre 2021 comme membre associé étranger de l'Académie des beaux-arts au fauteuil précédemment occupé par l'orfèvre et joaillier grec Ilias Lalaounis (1920-2013), l'artiste sud-africain William Kentridge a été installé par son confrère Érik Desmazières, membre de la section de gravure et dessin, le mercredi 12 février 2025.

À l'issue de la séance d'installation sous la Coupole du Palais de l'Institut de France, Catherine Meurisse, membre de la section de gravure et dessin de l'Académie des beaux-arts, lui a remis son épée d'académicien. Elle représentait Astrid de La Forest, membre de la même section, dont elle a lu le discours.

Né à Johannesburg en 1955, William Kentridge est un artiste majeur de la scène artistique internationale contemporaine. Il mêle dans ses œuvres de nombreuses formes d'expressions artistiques : dessin, gravure, sculpture, film d'animation, performance, installation vidéo, écriture, mise en scène théâtrale et musique. Il mène à travers son art une réflexion sur l'histoire et la condition humaine, tout en abordant de grandes thématiques telles que la politique, la science, la littérature, offrant ainsi une vision à la fois critique et poétique du monde qui l'entoure. Son œuvre est également un espace de contradiction et d'incertitude.

Ci-contre : William Kentridge, recevait son épée d'académicien des mains de Catherine Meurisse, membre de la section de gravure et dessin.

À droite : avec son confrère le graveur Érik Desmazières.

Photo Édouard Brane



Depuis la fin des années 90, il expose dans les principaux musées et galeries du monde entier : *Museum of Modern Art* de New York, musée Albertina de Vienne, musée du Louvre de Paris, *Whitechapel Gallery* de Londres, *Louisiana Museum* de Copenhague, musée de la Reine Sofia de Madrid, *Kunstmuseum* de Bâle, Zeitz MOCAA, *Norval Foundation* de Cape Town, *Royal Academy of Arts* de Londres. Il a participé à la Documenta de Kassel en 1997, 2002 et 2012 et à la Biennale de Venise à cinq reprises (1993, 1999, 2005, 2013 et 2015).

Il a mis en scène de nombreux opéras : *La Flûte enchantée* de Mozart, *Le Nez* de Chostakovitch, *Lulu* et *Wozzeck* d'Alban Berg, pour le Metropolitan Opera de New York, La Scala de Milan, l'English National Opera de Londres, l'Opéra de Lyon, l'Opéra d'Amsterdam, l'Opéra de Sydney, le Festival de Salzbourg. Parmi ses créations théâtrales originales, les pièces *Winterreise*, *Paper Music*, *The Head & The Load*, *Ursonate*, *Sibyl* et *The Great Yes*, *The Great No*.

En 2016, William Kentridge a co-fondé *The Centre for Less Good Idea* à Johannesburg : un espace de réflexion et de création réactives par le biais de pratiques artistiques expérimentales, collaboratives et transdisciplinaires.

William Kentridge a reçu le prix Kyoto (2010), le prix Princesa de Asturias (2017), le prix international Antonio Feltrinelli (2018), le Praemium Imperiale (2019)... En 2015, il est nommé académicien honoraire de la *Royal Academy* de Londres.

Extrait du discours d'Érik Desmazières :

« Votre œuvre est mondialement reconnue, elle vous vaut en 2019 de recevoir le très prestigieux Praemium Imperiale considéré comme le Prix Nobel des arts. Imprégné de l'histoire de votre pays, et plus largement de celle de la colonisation, vous en faites l'essence même de votre création. À l'instar de Callot, de Goya, de Daumier, de Manet, d'Otto Dix, Beckmann, Kollwitz, Grosz, vous dépassez le tragique et le métamorphosez en des œuvres d'une grande beauté plastique et d'une grande poésie. Mais vous, vous arrivez à y instiller de la légèreté, de la drôlerie, cette drôlerie grinçante et absurde qu'on pouvait trouver dans le mouvement Dada par exemple et les avant-gardes du début du XX^e siècle, avec aussi un sens aigu de l'humour où, partie prenante, vous vous mettez volontiers en scène, plutôt deux fois qu'une, parfois dédoublé dans un face à face et un dialogue avec vous-même. » ■



Palais de l'Institut de France

SÉANCE SOLENNELLE DE RENTRÉE DE L'ACADÉMIE

Le mercredi 20 novembre 2024, l'Académie des beaux-arts tenait sa Séance solennelle de rentrée sous la Coupole du Palais de l'Institut de France, et, à cette occasion, proclamait le palmarès des prix décernés au cours de l'année écoulée.

Pas moins d'une cinquantaine de prix, attribués chaque année à des artistes de tous âges, confirmés ou au seuil de leur carrière, en dessin, peinture, sculpture, gravure, architecture, composition musicale, photographie, chorégraphie, cinéma, ainsi qu'à des ouvrages d'art. Ces distinctions témoignent de la volonté de l'Académie d'encourager la création artistique sous toutes ses formes.

La cérémonie était ponctuée par un programme musical interprété par l'Orchestre de Picardie, dirigé par Laurent Petitgirard, et l'intervention de l'Ensemble Correspondances, lauréat du Prix Liliane Bettencourt pour le chant choral, dirigé par Sébastien Daucé. Elle s'est clôturée par le discours annuel du Secrétaire perpétuel de l'Académie Laurent Petitgirard, intitulé cette année *Culture et Ministres*. Extrait :

« Personne n'aurait l'idée de proposer la suppression de ministère de l'Agriculture. Il en est pourtant différemment de celui de la Culture. La suppression pure et simple de ce ministère et son remplacement par une direction sensée être plus stable, serait symboliquement désastreuse et laisserait la

Culture sans défenseur lors des grands arbitrages budgétaires.

Ce qui est essentiel, aussi, c'est que ce ministère soit le premier choix de la personnalité finalement nommée, et non un lot de consolation. Ce que je veux dire, c'est que la notion de désir est primordiale. Je garde le souvenir d'un ministre qui, en temps de cohabitation pendant le premier septennat de François Mitterrand, avait été proposé par Jacques Chirac, alors Premier ministre, pour le ministère de la Défense. Refus du Président. En compensation on lui a donné la Culture, il devait certainement aimer lui aussi la musique militaire.

Lors d'un déjeuner en 2003 avec quelques artistes, j'avais été sidéré d'entendre un homme politique que j'admirais beaucoup expliquer qu'il avait été déçu qu'en tant qu'ancien Premier ministre, on ne lui ait confié à Bruxelles que la présidence de la Commission Culture - Jeunesse - Éducation, ce qu'il considérait visiblement comme un poste mineur. Venant d'une telle personnalité, le penser était déjà décevant, le dire à une table de compositeurs et d'écrivains était révélateur d'une méconnaissance totale de ce sujet par un homme politique de premier plan. L'un des problèmes de ce ministère c'est que la plupart des responsables politiques n'en apprécient pas suffisamment l'importance. Mais l'exemple venant d'en haut, qui se souvient d'avoir entendu une seule fois prononcer le mot culture dans un débat présidentiel de l'entre-deux tours récent ? » ■

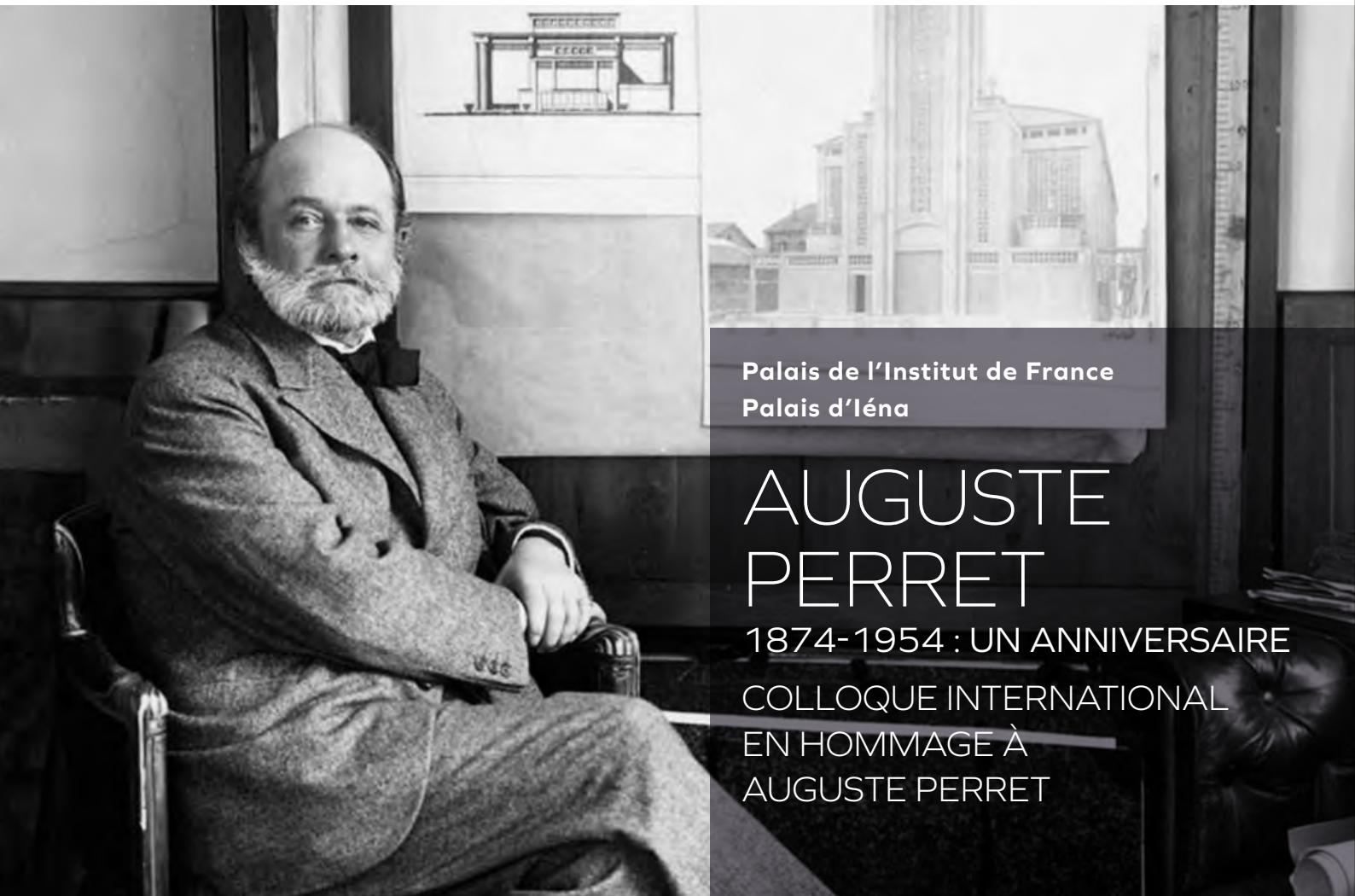
En haut et page de droite : le public nombreux lors de la séance solennelle de rentrée de l'Académie, sous la Coupole du Palais de l'Institut de France. Le programme musical était assuré par l'Ensemble Correspondances, lauréat du Prix Liliane Bettencourt pour le chant choral, dirigé par Sébastien Daucé, ainsi que par l'Orchestre de Picardie, dirigé par Laurent Petitgirard. Photos Édouard Brane.



Au centre : la « photo de groupe » de l'ensemble des lauréats présents des nombreux prix attribués par l'Académie, proclamés sous la Coupole du Palais de l'Institut de France, peu après.

Photos Édouard Brane.





Palais de l'Institut de France
Palais d'Iéna

AUGUSTE PERRET

1874-1954 : UN ANNIVERSAIRE
COLLOQUE INTERNATIONAL
EN HOMMAGE À
AUGUSTE PERRET



En haut, l'architecte Auguste Perret.
Photo DR

Ci-dessus : l'intérieur de l'église Saint-Joseph du Havre, œuvre majeure dans la reconstruction de la ville par Auguste Perret.
Photo Fred Romero, licence Creative Commons 2.0

À l'occasion du 150^e anniversaire de la naissance et du 70^e anniversaire du décès d'Auguste Perret, la Fondation Auguste Perret – Académie des beaux-arts a souhaité lui rendre hommage avec un colloque international qui s'est déroulé le jeudi 28 novembre au Palais de l'Institut de France (auditorium André et Liliane Bettencourt) et le vendredi 29 novembre au Palais d'Iéna (siège du Conseil économique social et environnemental). Cet événement a permis de dresser l'actualité des réflexions historiques et patrimoniales sur la pensée et l'œuvre de cet immense architecte, dont l'œuvre majeure – la reconstruction de la ville du Havre – figure sur la liste du Patrimoine mondial de l'Unesco.

Auguste Perret a révolutionné les pratiques architecturales, en explorant la résistance et la valeur esthétique du béton armé. Parmi ses nombreuses réalisations, on compte le Théâtre des Champs Élysées, la Salle Cortot, le Mobilier National et le Palais d'Iéna, l'Église Notre-Dame au Raincy, la Tour Perret de Grenoble et la reconstruction du centre-ville du Havre à la suite de Seconde Guerre mondiale. Il était membre de la section d'architecture de l'Académie des beaux-arts, et son fauteuil est aujourd'hui occupé par Jacques Rougerie.

Huit sessions et deux tables rondes ont permis d'explorer les multiples facettes de l'œuvre d'Auguste Perret. La première journée visait à mettre en lumière son ampleur, car elle ne se résume pas à la question des bétons mais permet d'interroger l'ensemble des échelles de l'architecture et la posture complexe d'un intellectuel-constructeur reconnu. La seconde se tournait résolument vers l'œuvre vivante d'Auguste Perret. En effet,



la restauration de ses édifices pose certains défis, en termes de matérialité mais aussi d'usages, comme l'illustre le centre reconstruit du Havre, inscrit au patrimoine mondial par l'Unesco. Auguste Perret, dont le rayonnement dépasse les frontières de l'hexagone, demeure une référence pour de nombreux praticiens, tout au long du XX^e siècle. La dernière table ronde interrogeait également son héritage contemporain.

Le comité d'organisation était composé de Joseph Abram, Sébastien Cherruet, Marie Gaimard, Guy Lambert, Bertrand Lemoine, Christiane Schmuckle-Mollard.

L'introduction était assurée par Sébastien Cherruet, membre du bureau de la Fondation Auguste Perret, et les conclusions rassemblées par Joseph Abram, membre du comité scientifique et co-organisateur du colloque et Christiane Schmuckle-Mollard, vice-présidente de la Fondation Auguste Perret.

Intervenants : Guy Lambert (ENSA Paris-Belleville), Joseph Abram (ENSA Nancy), Ana bela de Araujo (ENSA Marseille), Sébastien Cherruet (ENSA Normandie), Vincent du Chazaud, Christophe Arnion (ENSA Paris-Belleville), Gemma Belli (Université de Naples Federico II), Marc Le Cœur (ESA), Léna Lefranc-Cervo (Université Rennes 2), Marc Bédarida (ENSA Paris La Villette), Lucile Pierron (ENSA Nancy), Amandine Diener (ENSA Bretagne), Rosalie Duteurtre (ENSA Paris-Belleville), Simon Texier (Université de Picardie Jules Verne) et Émeline Houssard (DHAAP, Ville de Paris), Édouard Ropars (ENSA Paris-Malaquais), Thierry Beaudet (CESE), Julien Bargeton (Cité de l'architecture et du patrimoine) et Guy Lambert (Fondation Auguste Perret - Académie des beaux-arts), Franz Graf (EPFL)

et Giulia Marino (Université catholique de Louvain), Rafaël Magrou (ENSA Paris-Malaquais), Cédric Avenier, Arnaud de Saint-Jouan et Nicolas Horiot, Pascal Denécheau et Frédéric Hervé, Jean Ducasse-Lapeyrusse (LRMH), Michel Goutal, Panayotis Tournikiotis (Université d'Athènes), Claudia Shmidt (Université Torcuato Di Tella, Buenos Aires), Christian Freigang (Université libre de Berlin), Helena Čapková (Université de Ritsumeikan, Kyoto), Marie Gaimard (ENSA Normandie), Mahdi Ouarab (EPAU Alger), Yola Gloaguen (CRACO), Fabien Bellat (ENSAP Lille), Ladislav Jackson (Université de technologie de Brno).

Tables rondes avec les membres de la section d'architecture de l'Académie des beaux-arts, Anne Démians, Pierre-Antoine Gatier, Dominique Perrault, Alain Charles Perrot, et Barry Bergdoll (Université Columbia, New-York), Pierre Hebbelink, Éric Lapierre (ENSA Paris-Est), Bertrand Lemoine, Winy Maas (Agence MVRDV). ■

En haut : l'auditorium André et Liliane Bettencourt de l'Institut de France accueillait la première partie du colloque. Et le palais d'Iéna, siège du conseil économique, social et environnemental, œuvre d'Auguste Perret en recevait la seconde partie.

Photos Service communication Académie des beaux-arts



Pavillon Comtesse de Caen (Palais de l'Institut de France)

« NOTRE FAMILLE AFGHANE, SOUVENIRS D'UNE VIE ENVOLÉE » OLIVIER JOBARD PRIX DE PHOTOGRAPHIE MARC LADREIT DE LACHARRIÈRE - ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

L'exposition « Notre famille afghane, souvenirs d'une vie envolée », d'Olivier Jobard, lauréat du prix en 2022, a été présentée du 10 octobre au 24 novembre 2024 au Pavillon Comtesse de Caen du Palais de l'Institut de France.

« Sur le chemin de l'exil se trouve un peu de la vérité de notre monde » écrit Olivier Jobard. Ce travail fait d'allers retours géographiques et temporels délivre un regard très personnel sur le phénomène migratoire, réalité incontournable et statistique de notre monde.

Olivier Jobard, photographe et réalisateur, travaille sur le thème de l'homme en migration depuis vingt-cinq ans. Cette exposition est l'aboutissement de deux ans de travail depuis l'obtention du Prix qui lui a permis de développer son projet initial, né de sa rencontre en 2010 de Ghorban, jeune Afghan de treize ans ayant parcouru seul et clandestinement 7000 km pour fuir son pays, et dont Olivier Jobard avait suivi et documenté la nouvelle vie. Onze ans plus tard, à l'été 2021,

les talibans s'imposent au pouvoir en Afghanistan et c'est la vie de l'ensemble de la famille Jafari qui bascule, avec les quatre frères et sœurs rapatriés et accueillis en France. Ce qui se trame dans les images dépasse le cadre du photojournalisme traditionnel, dont les acteurs s'efforcent, avec courage et ténacité, à documenter les événements pour nous les faire comprendre. Si les précédents reportages d'Olivier Jobard s'attachaient à raconter le périple de Kingsley depuis le Cameroun, les aventures de cinq jeunes hommes à travers six pays et sept frontières pour passer d'Afghanistan en France, ou encore les routes migratoires tunisienne ou syrienne, le récit qu'il déploie ici autour des quatre frères et sœurs de Ghorban intègre désormais ses propres fils, Elias et Léon. La complicité entre les enfants qui se comprennent au-delà du langage entraîne

le photographe dans une nouvelle dimension où « l'intime s'est invité », avec le sentiment que sa famille s'en trouve agrandie. Dès lors, le regard d'Olivier Jobard nous convie à cette relation particulière qui se trame entre la fratrie des quatre réfugiés et sa propre famille. Les images présentes dans cette exposition illustrent d'une certaine manière un point de bascule du photographe qui s'autorise, pour la première fois, une dimension personnelle encore inexplorée

Les visiteurs étaient invités à parcourir ce double chemin d'exil et de reconstruction dans un récit toujours en train de s'écrire, entre souvenirs d'une vie envolée/volée sur les traces du passé des membres de la fratrie en Afghanistan et projection dans une nouvelle vie à construire, ici et maintenant. Le commissariat de l'exposition était assuré par Eric Karsenty, correspondant de la section de photographie de l'Académie des beaux-arts. ■

Olivier Jobard est né en 1970 à Paris. À vingt ans, il intègre l'école Louis Lumière et l'agence Sipa Press. Il y passe deux décennies à couvrir l'actualité pour la presse magazine. En 2000, il se rend à Sangatte où il rencontre des exilés afghans, tchéchènes, irakiens, bosniaques... tous fuyant des guerres qu'il avait couvertes comme photojournaliste. De leurs échanges dans ce dernier caravansérail est née l'envie d'étudier les questions migratoires. Il reste profondément attaché à l'Afghanistan où il s'était rendu dès 1999, dans la vallée du Panjshir à la rencontre du Commandant Massoud, puis dans l'Ouest afghan sous le premier régime des talibans. Olivier Jobard est aujourd'hui membre de l'agence MYOP.



Photos Olivier Jobard / MYOP / Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière - Académie des beaux-arts.

Ci-dessus : Le secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard, au centre, accueillait, à gauche, Sima Jafari, la sœur de Ghorban, Eric Karsenty, Olivier Jobard, Marc Ladreit de Lacharrière de la section des membres libres et mécène du Prix, et, à droite, Yann Arthus-Bertrand, membre de la section de photographie.
Reportage, Marc Ausset-Lacroix / Bestimage

Monnaie de Paris

« EN ATTENDANT (LES MOTS) »

EXPOSITION DES RÉSIDENTS DE LA VILLA DUFRINE

Après « Bonsoir Mémoire », première exposition des artistes en résidence à la Villa Dufraine, la Monnaie de Paris a accueilli l'exposition « En attendant (les mots) » du collectif NEST du 31 octobre au 1^{er} décembre 2024.

Fruit d'un travail mené par le collectif NEST au cours de sa résidence à la Villa Dufraine, l'exposition « En attendant (les mots) » résulte d'une recherche initiée par les commissaires et artistes Park Chae Birole, Constance de Raucourt et Park Chae Dalle. Pour cette résidence de huit mois, elles ont invité six artistes de leur génération à se joindre à elles pour explorer la valeur de la lenteur, souvent sous-estimée dans nos sociétés modernes.

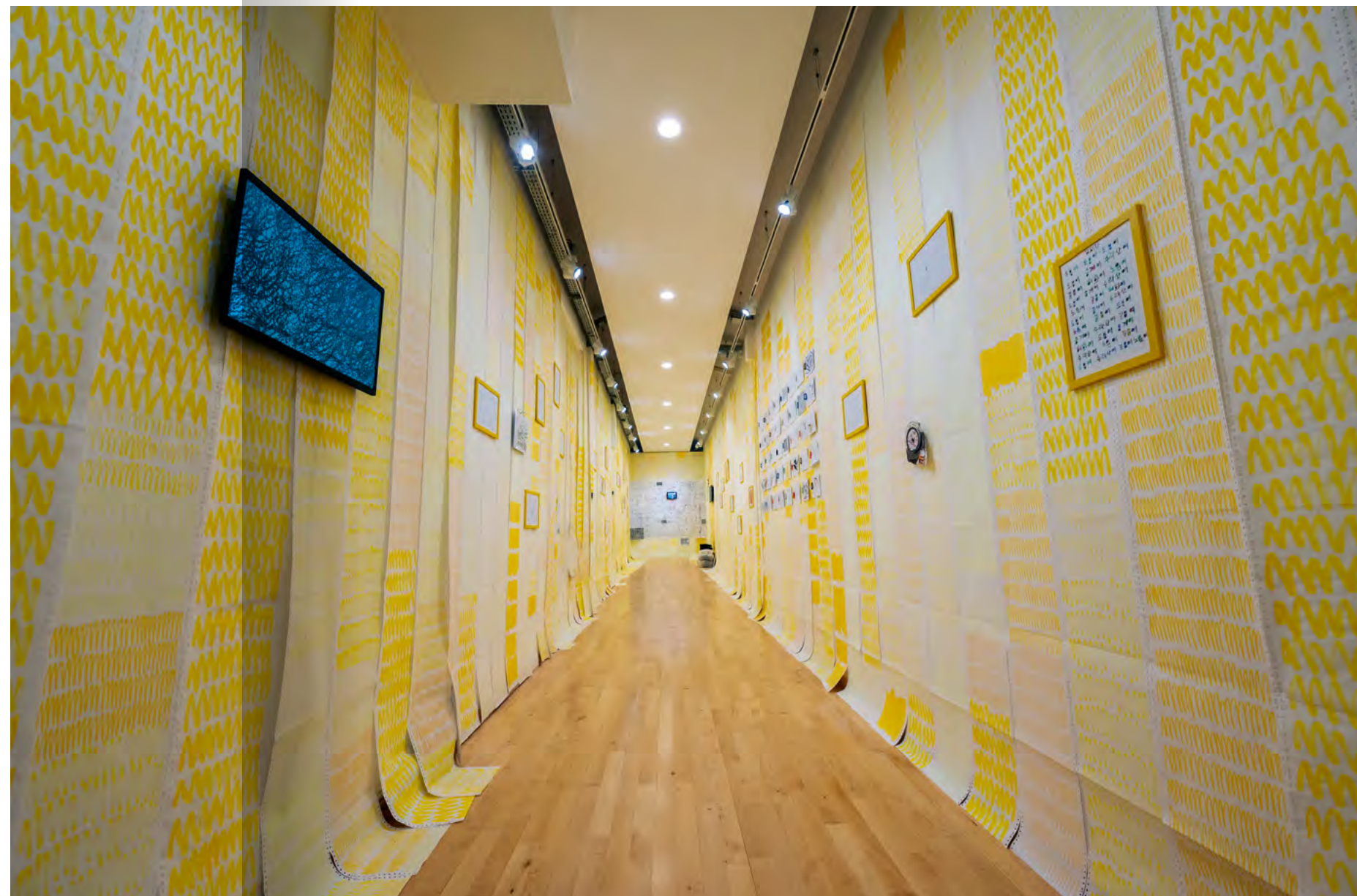
Travailler sur ce concept durant la résidence leur a permis d'élargir leur vision du temps et d'engager des réflexions collectives et individuelles au travers d'échanges et d'expériences de vie. Dans un monde où le temps est devenu une contrainte omniprésente, nous ressentons constamment une tension entre la vitesse imposée à nos rythmes de vie et un désir de ralentir. Cependant la lenteur n'est pas uniquement une réaction contre la rapidité ; elle peut émerger de réalités diverses telles que l'âge, la maladie, le handicap ou les conditions économiques. Elle représente un mode de vie alternatif aux exigences d'un monde qui valorise la vitesse et la performance. Elle invite à réfléchir sur les manières d'accepter et d'intégrer des temporalités plurielles dans notre modèle de société. Certains gestes de création réalisés pendant la résidence comme tricoter, bricoler, glaner, raccommoder et écrire viennent s'opposer à la logique du jetable et à l'accélération frénétique de nos vies, affirmant que le rythme qui nous est imposé n'est ni universel ni inévitable. Ralentir devient un acte de résistance.

Cette exposition pluridisciplinaire présente la lenteur sous plusieurs formes : faille, attente, doute, cadeau, expérimentation. Elle célèbre également l'art et la rêverie. À travers les multiples visages de ce ralentissement – du randonneur rêveur au travailleur épuisé, de la grand-mère vieillissante aux ermites isolés – cette exposition invite à reconsidérer notre rapport au temps. ■



Collectif NEST

Le collectif NEST est composé de 3 co-curatrices et artistes **Park Chae Birole, Constance de Raucourt et Park Chae Dalle** et de 6 autres artistes : **Camille Simon Baudry, Reda Bousella, Wonwoo Kim, Ludovic Lalliat, Octave Magescas, Louis Ziégli**. Les artistes regroupent une diversité de pratiques telles que la vidéo, le son, la photographie, la sculpture, la gravure, la performance, le dessin et la peinture.



Ci-dessus et en haut : les œuvres des résidents 2023/2024 de la Villa Dufraine étaient exposées à l'hôtel de la Monnaie de Paris.

Page de gauche : parmi les membres de l'Académie présents lors du vernissage, le sculpteur et directeur de la Villa Dufraine, Jean-Michel Othoniel, le graveur Erik Desmazières, la photographe Valérie Belin et la peintre Nina Childress.

Photos Patrick Rimond

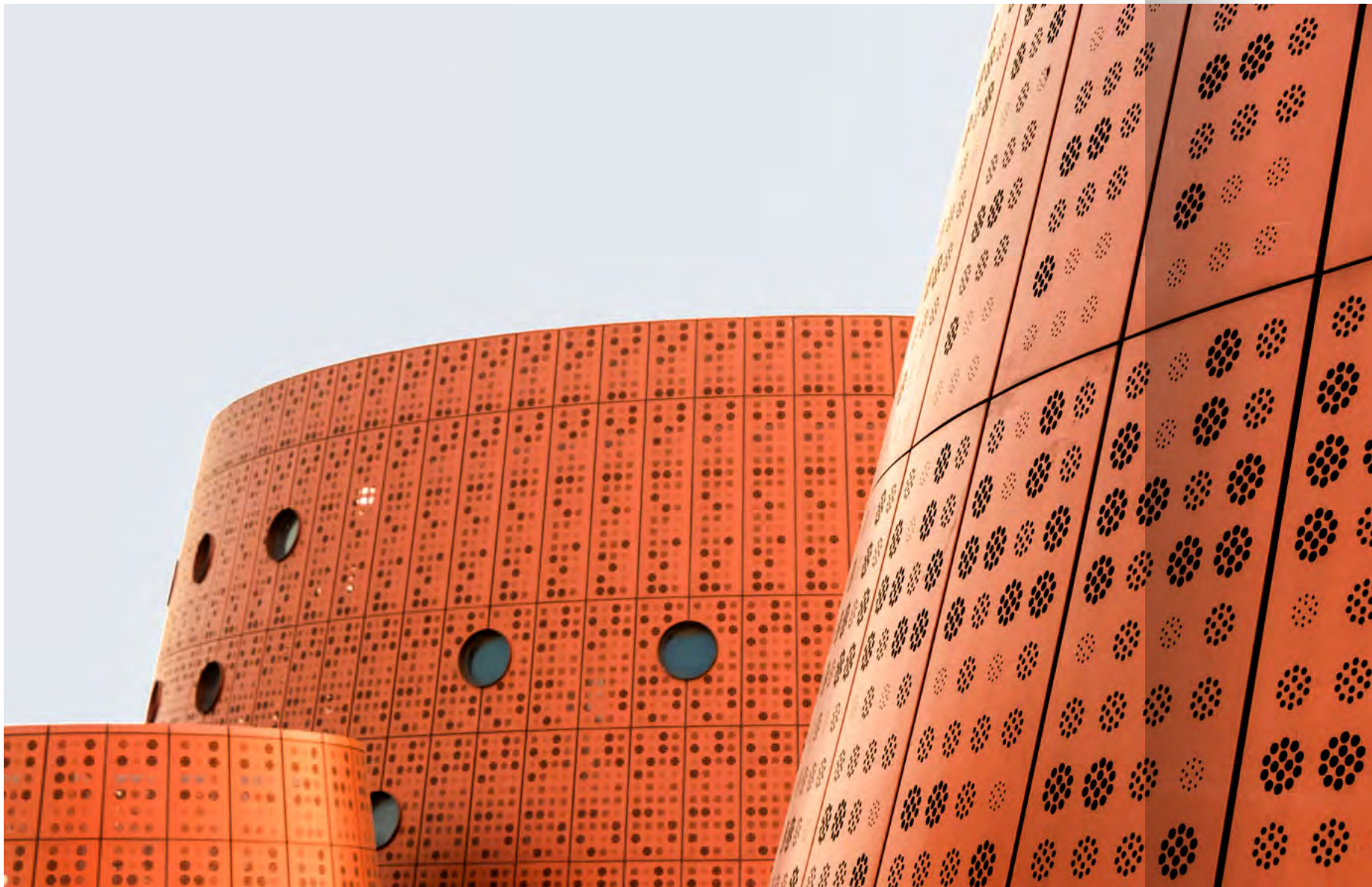
Pavillon Comtesse de Caen (Palais de l'Institut de France)

« POÉTIQUES », BERNARD TSCHUMI GRAND PRIX D'ARCHITECTURE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS (PRIX CHARLES ABELLA)

L'Académie des beaux-arts a présenté, du 5 décembre 2024 au 26 janvier 2025 au Pavillon Comtesse de Caen, l'exposition « Poétiques » de Bernard Tschumi, lauréat en 2024 du Grand Prix d'Architecture de l'Académie des beaux-arts (Prix Charles Abella).

Cette exposition explorait la pratique de l'architecte à partir d'une expérience de théoricien et de constructeur. Au centre de celle-ci se trouve le rejet des conventions qui assimileraient l'architecture à une production statique de formes. Bernard Tschumi propose une autre définition, à partir de l'inscription du corps et des activités sociales dans l'espace. L'architecture ne peut être dissociée des événements et des contextes qui la constituent. La pratique du projet requiert dès lors une approche conceptuelle.

Dans un premier temps, Bernard Tschumi explore des modes d'écriture de l'espace architectural – des « notations » – pour transcrire les interactions entre espace, mouvement et action. Dans un deuxième temps, le rapport entre concept et contexte devient primordial, intégrant une dimension poétique à son travail.



En haut : Bernard Tschumi Architectes, Musée des Sciences de Binhai, Tianjin, Chine, 2013-19.

Photo © Kris Provoost courtesy of Bernard Tschumi Architects

À gauche : Bernard Tschumi urbanistes Architectes, MuséoParc, Alésia, France, 2003-12.

Photo © Christian Richters courtesy of Bernard Tschumi Architects

Ci-dessus : Bernard Tschumi Architectes, Parc de la Villette, Paris, France, 1982-98.

Photo © JM Monthiers courtesy of Bernard Tschumi

À droite : sous la Coupole du Palais de l'Institut de France, pour la remise de son prix, Bernard Tschumi était reçu par le correspondant de la section d'architecture, Francis Rambert et les membres de l'Académie des beaux-arts.

Page de droite : lors de l'exposition consacrée au lauréat, au Pavillon Comtesse de Caen, l'architecte Dominique Perrault, le Secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard et l'architecte Bernard Tschumi.

Photos Édouard Brane

C'est tout d'abord à Londres, à l'Architectural Association, que Bernard Tschumi enseigne et initie ses premiers travaux théoriques. Ceux-ci engagent l'introduction, dans la théorie architecturale, de la philosophie post-structuraliste et une proximité toute particulière vis-à-vis des arts plastiques, du cinéma et de la littérature. La plupart de ses premières productions sont des projets manifestes qui se synthétiseront dans la série des Manhattan Transcripts, alors qu'il s'installe à New York, au milieu des années soixante-dix. Ces recherches le conduiront d'abord au Parc de la Villette, puis à l'école interdisciplinaire du Fresnoy, au musée de l'Acropole, et à d'autres bâtiments alliant le concept et sa réalisation concrète.

La position de Bernard Tschumi est d'interroger les fondements de l'architecture : une activité conceptuelle dont la concrétisation définit une matérialité construite.

L'exposition a été conçue autour de cinq thèmes spécifiques, allant du concept de « mouvement » à celui de « doubles ». Dans chaque espace, des « poétiques » inattendues résultent de « la rencontre fortuite » entre l'abstraction calculée de concepts architecturaux et la réalité vivante de contextes culturels ou climatiques. Cinq livres-documents et de nombreux diagrammes à la main accompagnaient la progression à travers l'exposition. ■



Pavillon Comtesse de Caen (Palais de l'Institut de France)

« KALÉIDOSCOPE »

EXPOSITION DES ARTISTES 2023-2024 DE LA
CASA DE VELÁZQUEZ - ACADEMIE DE FRANCE
À MADRID

Du 6 février au 9 mars 2025, le Pavillon Comtesse de Caen de l'Académie des beaux-arts a accueilli l'exposition annuelle des artistes de la 94^e promotion de la Casa de Velázquez - Académie de France à Madrid, restitution et prolongement de leur année d'immersion en péninsule Ibérique de septembre 2023 à juillet 2024.

Le kaléidoscope, métaphore utilisée par Walter Benjamin pour décrire la multiplicité et la fragmentation de l'expérience moderne, donne son titre à l'exposition pour illustrer la diversité des approches des artistes de la Casa de Velázquez. Comme le kaléidoscope de Benjamin, leurs œuvres symbolisent une transformation continue, reliant des images et des perceptions intemporelles qui reflètent la complexité et la diversité d'un monde en constante évolution. Ainsi, l'exposition se veut reflet de la singularité de chacun, tout en permettant une vision interconnectée de leurs œuvres, marquée par la diversité des pratiques artistiques contemporaines.

Kaléidoscope nous livre ainsi une vision globale et collective d'une année de résidence – qui constitue souvent un point d'inflexion majeur dans la trajectoire conceptuelle et professionnelle des artistes – tout en mettant en lumière la singularité propre à chacun des projets présentés. Pour l'occasion, les artistes ont sélectionné les pièces les plus représentatives de leur production et de leurs recherches à la Casa de Velázquez pour construire ensemble cette proposition



En haut et à droite : le Pavillon Comtesse de Caen de l'Institut de France, lieu dédié aux expositions de l'Académie des beaux-arts, accueillait les œuvres des artistes de la Casa de Velázquez - Académie de France à Madrid.

Ci-dessus, les artistes exposés étaient présent : Bilal Hamdad, Daniel Alvarado Bonilla, Tereza Lochmann, Gala Hernández López, Vincent Cardoso, Assoukrou Aké, Bahia Bencheikh-El-Fegoun, Olivia Funes Lastra.

Photos Patrick Rimond



À droite : lors du vernissage, le Secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard accueillait Nancy Berthier, directrice de la Casa de Velázquez, et Claude Bussac, directrice des études artistiques.

Photos Patrick Rimond



multidisciplinaire et thématique où mémoire, questions de genre, métissage, écologie ou encore intelligence artificielle se côtoient et se répondent.

Point de rencontre entre le public et la création contemporaine en résidence, l'exposition illustre également les liens étroits qui unissent l'Académie des beaux-arts et la Casa de Velázquez. Soutien tutélaire de l'Académie de France à Madrid depuis sa création, l'Académie des beaux-arts tient en effet un rôle actif dans l'accompagnement des artistes résidents, en participant notamment à la sélection des promotions entrantes et en assurant le suivi des projets tout au long de leur année à la Casa de Velázquez.

Les artistes exposés : Assoukrou Aké, Daniel Alvarado Bonilla, Bahia Bencheikh-El-Fegoun, Vincent Cardoso, Nicolás Combarro, Bastien David, Manon Delarue, Olivia Funes Lastra, Bilal Hamdad, Gala Hernández López, Tereza Lochmann, Marta Pérez Campos, Regina Quesada, Camille Zéhenne. ■

Musée Marmottan Monet - Académie des beaux-arts

« EUGÈNE BOUDIN, LE PÈRE DE L'IMPRESSIONNISME » UNE COLLECTION PARTICULIÈRE »

L'exposition « Eugène Boudin, le père de l'impressionnisme : une collection particulière », présentée au musée Marmottan Monet du 9 avril au 31 août 2025, offre de redécouvrir l'un des initiateurs d'une vision renouvelée de la nature, précédant dans cette démarche les impressionnistes et Claude Monet, qui écrivait à la fin de sa vie : « Je dois tout à Boudin ».

Cette exposition réunit 80 œuvres provenant de la prestigieuse collection de Yann Guyonvarc'h, 10 toiles de l'institution parisienne ainsi que plusieurs prêts du musée des Beaux-Arts d'Agen et du musée d'art moderne André Malraux du Havre.

Son parcours en huit sections permet de découvrir l'évolution de la carrière de Boudin (1824-1898), depuis ses premiers paysages normands jusqu'aux ultimes marines du Midi ou de Venise, et de le suivre en Bretagne, à Bordeaux, dans le Nord, en Belgique ou aux Pays-Bas, au travers d'esquisses comme de peintures ambitieuses destinées au Salon.

Connu pour ses marines et ses scènes de plage, Eugène Boudin fut l'un des premiers artistes français à poser son chevalet hors de l'atelier pour réaliser des paysages. Dans ses nombreux tableaux, il s'est tout particulièrement attaché au rendu des éléments et des effets atmosphériques.

Contrairement à ses prédécesseurs, Boudin fait tout pour conserver à ses peintures une apparence spontanée. En cela, il annonce l'impressionnisme, dont il est l'un des pères. À ce titre, il reçoit très tôt le soutien des critiques défenseurs de l'impressionnisme et Paul Durand-Ruel, le marchand des impressionnistes, promeut ses œuvres, que l'on trouve dans plusieurs grandes collections de peinture impressionniste. En 1874, il participe à la première exposition impressionniste, à l'invitation de Claude Monet. Il ne réitérera pas l'expérience, préférant exposer au Salon. Camille Pissarro apprécie peu sa peinture, au contraire d'Édgar Degas et de Henri Fantin-Latour, mais ceux-ci ne sont pas impressionnistes.

S'il est fier d'avoir été le maître de Monet, Boudin se défie de ce courant auquel il reproche d'avoir permis le développement d'une peinture négligente. Sous une apparente facilité, sa peinture se caractérise par la rigueur de l'observation, l'équilibre des compositions, l'exactitude des formes et la justesse des couleurs. Son œuvre pourrait se résumer à travers l'expression suivante : liberté acquise à force de travail.

La collection réunie par Yann Guyonvarc'h offre un parfait résumé de la carrière de Boudin. Ces œuvres sont mises en correspondance avec le fonds du musée Marmottan Monet, afin de mettre en lumière le dialogue entre Boudin et celui qui fut son principal élève et ami Claude Monet. Grâce à la participation des archives Durand-Ruel, les relations des deux artistes avec celui qui fut leur principal marchand sont également évoquées. ■

Commissariat : Laurent Manœuvre, historien de l'art et ingénieur de recherche au service des musées de France.



En haut : Eugène Boudin, *La Plage à Trouville*, 1863, huile sur panneau, 34,8 x 58 cm. Collection de Yann Guyonvarc'h.

À droite : Eugène Boudin, *Venise, le campanile, le palais Ducal*, 1895, huile sur toile, 49,4 x 73,3 cm. Collection de Yann Guyonvarc'h.

Ci-dessus : Eugène Boudin, *Saint-Valéry-sur-Somme, effet de lune sur le canal*, 1891, huile sur toile, 40,5 x 55,8 cm. Collection de Yann Guyonvarc'h.

Photos © Studio Christian Baroja SLB

Page de gauche : Claude Monet, *Sur la plage à Trouville*, 1870, huile sur toile, 38 x 46 cm. Musée Marmottan Monet

© Musée Marmottan Monet

L'ARTISTE FOUDROYÉ

Qu'est-ce qui pousse un artiste à peindre, à sculpter, à filmer, à composer, quelle est la nature de cette quête essentielle, quel est le moteur de cette urgence vitale ? Depuis la grotte Chauvet, cette question nous hante. Qu'est-ce qui fait que soudainement cet artiste s'arrête de peindre, de sculpter, de filmer, de composer, que le feu intérieur s'éteint, faute de combustible ou manque d'air pour se déployer. L'histoire de l'art est pleine de ces élans brisés, de ces œuvres interrompues par des causes intimes ou extérieures. La foudre frappe où elle veut.

Edvard Munch (1863-1944), *Le Cri*, 1893, huile, tempera et pastel sur carton, 91 x 73 cm. Collections de la National Gallery de Norvège.

« J'AI TANT DE MUSIQUE DANS LA TÊTE »

LE DRAME DE MAURICE RAVEL, COMPOSITEUR FOUDROYÉ À CINQUANTE-SEPT ANS

Par **MANUEL CORNEJO**, chercheur associé de l'IReMus

Maurice Ravel est sans conteste l'un des cas les plus pathétiques de compositeurs ayant dû cesser de composer en raison d'une maladie neurologique assez subite. Certes, le musicien fut toujours de constitution chétive, ce qui lui valut d'être exempté du service militaire à vingt ans (1895) « pour infirmités ». En septembre 1914, lorsqu'il souhaita, dans un élan patriotique, s'engager volontairement dans l'armée française, dans un premier temps on le lui refusa lors d'une visite médicale à Bayonne au motif qu'il lui manquait deux kilos – il ne pesait que 48 kilos pour une taille de 1,61 m. À force d'obstination et de piston, Ravel fut engagé dans un service auxiliaire comme conducteur de camions militaires, se formant à Paris de mars 1915 à mars 1916, puis étant affecté vers Verdun de mars 1916 à mars 1917. La guerre épuisa Ravel, qui perdit encore trois kilos pour n'en plus peser que quarante-cinq, de sorte qu'il fut réformé en 1917 pour « insuffisance constitutionnelle de développement thoracique et musculaire ».

Bien que malingre, Maurice Ravel mit toute son énergie dans la composition de chefs-d'œuvre pendant près de quatre décennies, de la *Habanera* et du *Menuet antique* en 1895 à *Don Quichotte à Dulcinée* en 1932. Parfois son état de santé nécessita une interruption d'activité. Ainsi, après qu'on lui ait diagnostiqué des ganglions tuberculeux à l'Hôpital Lariboisière le 11 novembre 1918, il dut faire une cure de santé de quelques mois à Megève au premier trimestre 1919. Pour ses compositions, Ravel n'hésita pas à travailler plus que de raison, jusqu'à l'épuisement, rognant beaucoup sur son sommeil. Ainsi, en 1927, après l'achèvement de sa *Sonate pour violon et piano* (1923-1927), ralentie par la fin de composition de *L'Enfant et les Sortilèges* (1919-1925), Ravel connut un état de fatigue avancé, qui semble expliquer des trous de mémoire lors de l'exécution en public de sa sonate.

Après la composition simultanée des deux *Concertos* (1928-1931), le compositeur espérait jouer lui-même au piano son *Concerto pour piano et orchestre* sur les cinq continents, mais son état de santé l'en empêcha, sans compter les difficultés techniques de l'œuvre. Il désigna Marguerite Long pour le remplacer comme soliste, se contentant de diriger son concerto à vingt-deux reprises à travers l'Europe en 1932.

C'est précisément cette année-là que survinrent les premiers véritables symptômes d'un mal plus grave. L'été 1932, Ravel, qui fut toujours un excellent nageur, se trouva dans l'incapacité de regagner le rivage à Ciboure et fit la planche au large en attendant d'être secouru par un ami. Le même été, voulant lancer un caillou pour faire des ricochets dans la mer, il le lança par erreur au visage de Marie Gaudin, une proche amie de Saint-Jean-de-Luz. Progressivement, il eut du mal à coordonner ses gestes, qui devinrent plus lents. Il connut des difficultés et des pannes d'écriture, multipliant les inversions de lettres et les ratures. La nuit du 8 octobre 1932, Ravel eut un accident de taxi à Paris en rentrant d'un concert, il fut légèrement blessé, mais, contrairement à certaines affirmations, ce n'est pas cet accident qui est à l'origine de la maladie de Ravel, installée au moins depuis plusieurs mois. Victime d'une atrophie cérébrale circonscrite et progressive (maladie de Pick), selon le Pr Théophile Alajouanine, Ravel devint apraxique et aphasique. Même signer un simple autographe devint une torture. Écrire une lettre pouvait lui prendre plusieurs jours entiers. Il tint parfois ses couverts à l'envers sans s'en rendre compte, manqua de se brûler avec sa cigarette tenue elle aussi à l'envers, se perdit en forêt lors de ses promenades autour de sa maison de Montfort-l'Amaury. Il avait de plus en plus de mal à reconnaître sa musique aux derniers concerts auxquels il assista. Malgré l'avis négatif de nombreux neurologues, une opération au cerveau fut tentée, le 17 décembre 1937, par le Pr Clovis Vincent, à la clinique de la rue Boileau à Paris. Maurice Ravel ne survécut pas à l'opération, vaine car il n'avait aucune tumeur, et, après un coma de dix jours, il mourut le 28 décembre 1937 à 3h25 du matin, âgé de soixante-deux ans.

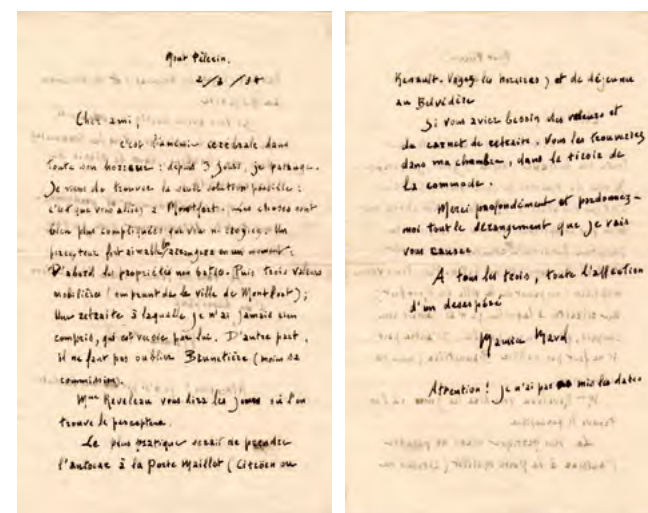
Le plus dramatique dans l'arrêt brutal de la production de Maurice Ravel, c'est qu'il eut parfaitement conscience de son mal. Il répétait à son amie Hélène Jourdan-Morhange : « J'ai tant de musique dans la tête ». Entre frustration et désespoir, il dit à son ami Jacques de Zogheb : « Pourquoi est-ce arrivé à moi ? Pourquoi ?... J'avais écrit des choses pas mal, n'est-ce pas ? ». Le 20 mai 1935, aux obsèques de Paul Dukas au Père-Lachaise, Ravel déclara à Charles Koechlin : « J'ai noté un thème dans ma tête et je puis peut-être encore écrire de la musique ». Malheureusement, il était désormais incapable de composer et les mélomanes sont privés de plusieurs œuvres que Ravel avait en tête à la fin de sa vie.



Tout d'abord *Jeanne d'Arc*, drame lyrique d'après le roman de Joseph Delteil, auquel Ravel songeait depuis début 1929. Dès 1933, Ravel fut conscient de son impossibilité de composer l'œuvre et fit part de son désarroi à Valentine Hugo : « Je ne ferai jamais ma *Jeanne d'Arc*, cet opéra est là, dans ma tête, je l'entends, mais je ne l'écrirai plus jamais, c'est fini, je ne peux plus écrire ma musique ».

À compter de fin 1929, Ravel projeta *Dédale* 39, poème symphonique en hommage à l'aviation, « un avion en ut » disait-il, pour le Boston Symphony Orchestra et son chef Serge Koussevitzky. Depuis 1931, il avait également mûri deux autres œuvres : *Le Chapeau chinois*, sur un livret de Franc-Nohain, vingt ans après *L'Heure espagnole*, et une opérette au titre inconnu sur un livret de Jacques Bousquet. Enfin, Ravel médita une pantomime arabe inspirée des *Mille et une Nuits*, commandée l'été 1932 par Ida Rubinstein, commanditaire et dédicataire du *Bolero* en 1928. Le projet l'enthousiasmait : « Ce sera magnifique, il y aura du sang, de la volupté et de la mort ». Cependant, comme l'écrivit Ravel dans un poignant billet de 1933-1934 : « Cette charmante *Morgiane* me fait perdre le peu de cerveau qui me reste ».

Bibliographie : Manuel Cornejo, *Maurice Ravel, Correspondance, écrits et entretiens*, Gallimard, 2025



En haut : Maurice Ravel, dernière photo du compositeur prise, le 2 novembre 1937 chez madame Jacques Meyer. Il meurt peu de temps après dans une maison de santé de la ville d'Auteuil, le 28 décembre. Auteur inconnu.

Ci-dessus : lettre de Maurice Ravel, écrite le 2 mars 1934 à son ami le compositeur Lucien Garban (1877-1959) : « Cher ami, C'est l'année cérébrale dans toute son horreur, depuis trois jours, je patauge... »



Vincent van Gogh (1853-1890), *Autoportrait au chapeau de feutre*, hiver 1887-1888, huile sur toile, 44 x 37,5 cm. Van Gogh Museum, Amsterdam, Pays-Bas.

VINCENT VAN GOGH

MÉLANCOLIQUE FOUDROYÉ À AUVERS-SUR-OISE PAR UN MALENTENDU FAMILIAL

Par **FRANÇOIS-BERNARD MICHEL**, de la section des membres libres de l'Académie des beaux-arts

Foudroyé et paradoxalement par un trio parfaitement aimant, bienveillant, qui plus est, familial !

La foudre est tombée d'un malentendu désastreux, d'une incompréhension malvenue, par un homme tout aussi bienveillant, mais torturé. Comment en est-on arrivé là ? Au terme d'un long parcours miné par les angoisses, les doutes, l'abus d'alcool et surtout la mélancolie.

Un retour en arrière est nécessaire pour savoir que Vincent a manqué précéder Camille Claudel d'une quinzaine d'années à l'asile de Montdevergues.

Arles (21 février 1888 - 3 mars 1898)

Pourquoi Vincent a-t-il choisi de s'installer en Arles ? Il rêvait de soleil et y a débarqué par un matin de février neigeux. Il voulait peindre des « japonaiseries », ce n'était vraiment pas une saison d'arbres en fleurs.

Son projet était de réunir un phalanstère de peintres qui auraient travaillé ensemble, échangé des avis sur la peinture, forgé des idées nouvelles. En fait, le seul arrivant fut Paul Gauguin. Mais leur caractère, autant que leurs points de vue sur la peinture, sont très différents.

La situation de Vincent va s'aggraver quand, sous l'effet d'un abus d'absinthe, il s'échauffe contre Gauguin, lui jette son verre d'absinthe au visage, le poursuit sur la place Victor Hugo, rasoir ouvert à la main. Renonçant à blesser son compagnon, il s'agresse lui-même, se découpant le lobe de l'oreille que, dans une enveloppe, il va remettre à une prostituée du nom de Rachel le 24 décembre 1888. Gauguin, effrayé par l'état de son compagnon et innocenté par la police, se précipite à la gare pour reprendre la direction de Paris. La police trouve Vincent ensanglanté, il est immédiatement transporté à l'hôpital d'Arles. Il y est reçu par Jean-Félix Rey, interne stagiaire. Après trois jours passés au cabanon (c'est-à-dire en cellule), l'interne l'en fait sortir et rejoindre la salle commune des malades.

Vincent est autorisé à quitter l'hôpital le 7 janvier. Protégé par son pansement sur l'oreille (*L'homme à la pipe*) il a pu regagner la maison jaune de la place Lamartine. Mais un mois plus tard, il rechute, ses hallucinations auditives le poussent à des excéntricités, il s' imagine qu'on veut l'empoisonner et il doit réintégrer le cabanon. Le pasteur Salles, en bon protestant cévenol, n'est pas dupe des problèmes psychologiques de Vincent. Il se met en quête de trouver une maison spécialisée où Vincent pourrait poursuivre sa convalescence.

Saint-Rémy-de-Provence (3 mai 1889 - 16 mai 1890)

Le pasteur Salles s'est renseigné auprès de divers établissements de la région d'Arles pour trouver une maison de santé qui accepterait Vincent à un prix de pension accessible et lui éviterait l'asile de Montdevergues. Théo a donné son accord pour la clinique Saint-Paul-de-Mausole, route des Alpilles à la sortie de Saint-Rémy-de-Provence.

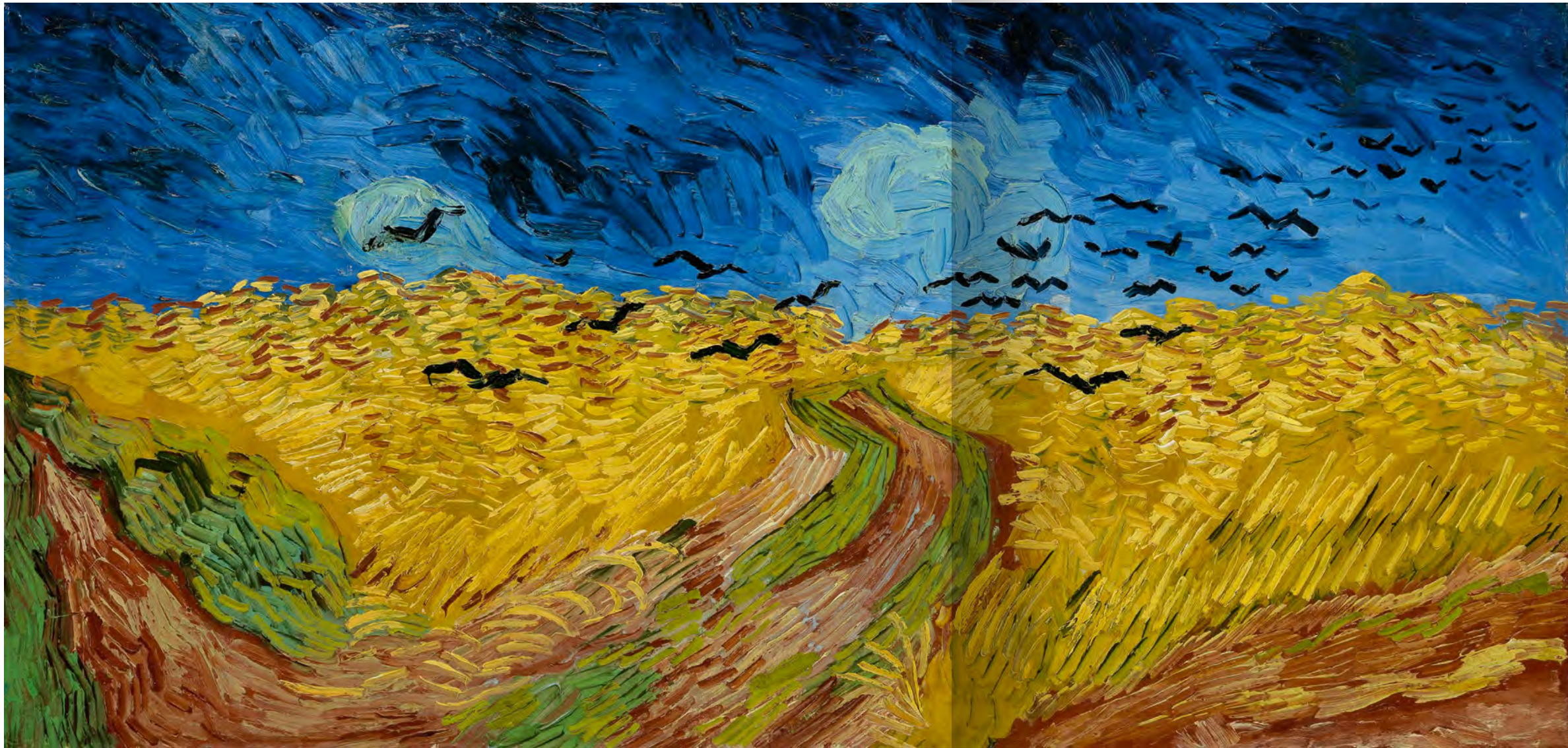
Vincent y a trouvé partout barreaux et verrous, figurés sur ses dessins. Mais peu importent les barreaux à celui qui souffre d'enfermements internes : « *On ne saurait toujours dire ce que c'est qui enferme, ce qui mure, ce qui semble enterrer, mais on sent pourtant, je ne sais quelles barres, quelles grilles, des murs* ».

Vincent est d'abord satisfait de l'asile, le voilà parmi les « fous » et « *La peur de la folie me passe considérablement en voyant de près ceux qui en sont atteints. Quand j'essaye de me demander pourquoi je suis ici, un terrible effroi me saisit. Cela prouve que quelque chose est dérangé dans ma cervelle (...) mais mon horreur de la folie s'atténue à partager la vie des fous. Si je n'avais vu d'autres aliénés de près, je n'aurais pu me débarrasser d'y songer toujours* ».

Vincent est autorisé à sortir de l'asile pour aller peindre en extérieur, accompagné par un surveillant, solide provençal de 27 ans, dont il fera le portrait.

Madame Ginoux, qui tient le café de la Nuit et dont il a dressé le portrait en Arlésienne est « sa sœur en mélancolie ». Avec elle, il échange librement sur le sujet. « *Je n'oublie pas que nous souffrons de la même maladie, cela nous rapproche et m'aide à supporter la mienne. Quand je pense à vous, je me dis : tu n'es pas seul !* ».

Les trois sorties en Arles ont été marquées par trois grandes crises, en juillet 1889 puis en janvier-février 1890, cette dernière fut la plus grave. Probablement par suite d'abus d'alcool, Vincent a dû être ramené à Saint-Rémy dans une carriole, victime d'hallucinations de l'ouïe et de la vue. L'analyse de ▶



Vincent van Gogh (1853–1890), *Champ de blé aux corbeaux*, 1890, huile sur toile, 50,5 x 103 cm.
Van Gogh Museum, Amsterdam, Pays-Bas.

ces crises permet de discuter précisément du diagnostic de la maladie dont souffrait Vincent. L'épilepsie ? Probablement pas. L'alcoolisme ? Assurément oui. Particulièrement l'abus d'absinthe, « la fée verte ». Il en déplore aussi les conséquences : « J'ai eu quatre grandes crises où je ne savais ce que je disais, voulais, faisais. » C'est probablement sous l'effet de ces hallucinations qu'il a commis, en Arles, des actes étranges. La folie, au sens psychiatrique du terme ?

Non. Même si ce fut toute sa vie la hantise de Vincent, il n'était pas atteint d'une maladie mentale. Il souffrait de mélancolie, pour partie héréditaire (sa sœur et son frère décédés quelques mois après lui) et aggravée par ses erreurs. Il est étonnant que « la folie » de Vincent ait été si souvent évoquée, alors que sa mélancolie paraît méconnue. « *La mélancolie me prend fort souvent avec une grande force.* ».

Auvers-sur-Oise (20 mai - 29 juillet 1890)

Vincent ne fera qu'un court séjour dans ce village, à peine plus de deux mois marqués par un travail intensif (quasiment 70 toiles en 70 jours), et conclus dans le désespoir.

Au café Ravoux, place de la mairie, il occupe une chambre et mange à la table commune pour 3,50 francs.

Vincent est d'emblée enthousiaste pour le docteur Gachet, neurologue spécialiste de la mélancolie. Il réalise deux portraits

auxquels, explique-t-il à sa sœur, « *J'ai donné une expression de mélancolie, qui souvent, à ceux qui regarderaient la toile, pourrait paraître une grimace. Et pourtant, c'est ça qu'il faudrait peindre, de l'expression dans nos têtes actuelles et de la passion, et comme de l'attente, et comme un cri.* ».

Revenons à la famille. Le 30 juin, Théo a écrit à son frère qu'il envisage de la quitter pour changer de métier, et de partir peut-être en Hollande. Question : « *Qu'en dis-tu mon vieux Vincent ?* ».

De cette lettre affectueuse, Vincent fait une lecture plutôt négative. Si mon frère change de métier ou me quitte, il ne pourra plus assurer la pension mensuelle de 150 francs qui me permet de vivre. Théo invite son frère à rejoindre les siens. Le dimanche 6 juillet Vincent prend le train matinal pour Paris.

Tout avait bien commencé avec la rencontre d'amis peintres. Mais un incident a dégénéré avec sa belle-sœur, Jo, qui a voulu déplacer les tableaux dans l'appartement. Vincent décide de rentrer à Auvers.

La suite des relations épistolaires indique la détérioration progressive de l'état mental de Vincent, et le début du désespoir. Pour comprendre, il faut lire sa correspondance avec Théo.

« *Je me sens raté. Voilà pour mon compte (...) c'est là le sort que j'accepte et qui ne changera plus.* » (lettre non datée). Dans une autre lettre toujours non datée, Vincent écrit « *Je cherche à être de bonne humeur mais ma vie à moi aussi est attaquée à la*

racine même. (...) Je me suis remis au travail – le pinceau pourtant me tombant presque des mains. (...) J'ai encore, depuis, peint trois grandes toiles. Ce sont d'immenses étendues de blé sous des ciels troublés et je ne me suis pas gêné pour chercher à exprimer de la tristesse, de la solitude extrême. »

Une dernière lettre (probablement du 29 juillet) non postée, trouvée dans son portefeuille après son suicide, indique « *Eh bien, mon travail à moi, j'y risque ma vie et ma raison y a sombré à moitié.* ».

Un incident mineur, un malentendu a probablement produit chez ce mélancolique un effet majeur responsable du désespoir. Le mélancolique (dénommé aujourd'hui bipolaire) vit comme l'oiseau sur la branche dans une instabilité psychologique chronique. Toujours soupçonneux au moindre problème qu'il monte en épingle, il tend à majorer et dramatiser tout incident mineur. C'est ainsi, je pense, qu'il faut interpréter les inquiétudes qui ont déstabilisé son fragile équilibre et qui étaient en majeure partie imaginaires – car il n'avait jamais été question, ni par hypothèse ni en réalité d'un abandon financier –, créées par le trio de son frère, son épouse et le bébé.

Vincent ne semblait pas avoir pensé au suicide ces jours-là, pourtant il était allé chez un armurier acheter un revolver.

Pour résumer, me semble-t-il, les raisons du désespoir de Vincent, on peut les ramener à deux événements conjoints.

D'une part, le légitime sentiment d'abandon du Dr. Gachet, éprouvé par Vincent, qui avait fondé sur lui de grands espoirs de compréhension et de soutien, alors que le médecin n'a « aucunement » répondu à ses attentes. D'autre part, les maladroites d'un duo familial aimant, dépourvu de toute malveillance à son égard, mais fortement préoccupé par la santé de leur nouveau-né et des choix de carrière difficile, ont achevé de le désespérer. ■

Avec la collaboration de Zoé Trandafilov

Références bibliographiques :

Chacun sait la surabondante bibliographie et documentation consacrée à Vincent Van Gogh. Nous signalerons seulement :

Correspondance complète de Vincent Van Gogh, Tome 3, éditions Gallimard/Grasset, 1960.

La face humaine de Vincent Van Gogh, François-Bernard Michel, édition Grasset, 1999.

Van Gogh, psychologie d'un génie incompris, François-Bernard Michel, éditions Odile Jacob, 2013.

Van Gogh le mal aimé, Marc Edo Tralbout, Édita Lausanne, 1969.

VASLAV NIJINSKI OU LA DANSE FOUDROYÉE

Par **THIERRY MALANDAIN**, membre de la section de chorégraphie de l'Académie des beaux-arts

Symbole vivant du plaisir, de la joie et d'intrépides espérances, la Danse, qui dans son idéal change la matière corporelle en substance spirituelle, peut aussi être vue comme l'expression d'un sentiment religieux ou d'une prière inlassablement répétée.

À tout le moins, puisant à la source antique du Bien, du Beau, du Vrai, pour regarder vers les libres horizons et les bleus paradis, vers tout ce qui brille dans le ciel, où vont les oiseaux et les songes, la danse dite académique forgée au XVII^e siècle réclame à ses adeptes deux qualités essentielles : la grâce et l'élévation. Parfois nommée « le bon air » : « La bonne grâce est au corps ce que le bon sens est à l'esprit »¹ écrit François de La Rochefoucauld. Et Charles Perrault d'ajouter : « La bonne grâce est le vrai don des fées ; sans elle on ne peut rien, avec elle on peut tout »².

Ensuite, afin de rompre avec l'ordinaire terre à terre et de s'affranchir de la pesanteur : aspiration humaine dont le jeune Icare, carbonisé pour avoir aimé le soleil de trop près, demeure la figure symbolique et légendaire. L'élévation, également appelée « le ballon », est le moyen de bondir jusqu'aux frises sur des airs capricants. Les Dieux seuls étant immortels et souverainement heureux, l'on sait qu'Achille, le valeureux héros de la guerre de Troie, tomba sous une flèche de Pâris guidée par Apollon vers son talon droit.

Toujours est-il que l'élasticité du tendon calcanéen commande en partie la possibilité technique du saut dont la condition *sine qua non* est « le plié ». À ce titre, l'*Encyclopédie des sciences, des arts et des métiers* (1786) de Diderot et d'Alembert indique parfaitement comment agir en cas d'irrésistible envie de sauter : « On commence par un plié, on étend ensuite avec vitesse les deux jambes ; ce qui fait élever le corps, qui entraîne après lui les jambes ». Seulement pour s'élever jusqu'aux nues et retomber

avec grâce et souplesse, on ne saurait se persuader combien il faut se plier à une discipline de fer, se plier en quatre, pour se retrouver parfois plié en deux. Se soumettre à toutes sortes d'exercices et aux ordres d'un maître, afin qu'exalte ce que Vaslav Nijinski nommait : « le sentiment ». Suivre la cadence de la musique qui prime dans la salle de danse et dans la fosse d'orchestre. Avoir du jarret, de la ténacité et le feu sacré pour affronter le froid glacial des entraves bureaucratiques, et à la fin, plier encore le genou pour saluer d'un sourire, tête baissée. Sauf et soulignons-le bien à l'Académie des beaux-arts, où par un geste d'amour et de protection, l'art chorégraphique, dont le destin est de disparaître dans l'instant qui l'a vu naître, est devenu immortel le temps d'un rêve sans fin en retrouvant sa place parmi les plus beaux des arts. Ailleurs, là où par préjugés hérités du XIX^e siècle bancaire et boursier, les ignorants des étoiles accusent les corps de ballet de toutes les folies, alors que la Danse est seulement possédée par un désir d'harmonie. Au but suprême de cueillir de la lumière au ciel pour tout le monde, les Nijinski de la Terre doivent plier et courber l'échine jusqu'à rendre fou les plus infortunés.

« J'ai détesté Diaghilev dès les premiers jours de notre rencontre, car je connaissais le pouvoir de Diaghilev[...] il en abusait »³. En 1918, brisé dans l'élan de son génie créateur, Nijinski : « Venu ici pour aider. Je veux le paradis terrestre »⁴ s'écroula de la hauteur des cieux pour sombrer dans la nuit la plus profonde. Était-ce le fait de la guerre qui avait provoqué tant de souffrances et de destructions au profit des financiers et des marchands d'acier ? Était-ce le fait de ne plus danser, d'être privé de cet exutoire ? Âme éperdument sensible éprise d'art et de beauté, il devint de plus en plus sombre et renfermé que jamais : « Chaque mot était comme une pierre qui tombait, vertigineuse, au fond d'un gouffre sans écho »⁵.

On tenta souvent de réveiller son génie, ses souvenirs au moins. Ainsi par trois fois, Serge Lifar, lui rendit visite jusqu'au « miracle » immortalisé en 1939 par Jean Manzon, photographe de *Paris Match* : « Je commençai à danser *Le Spectre de la Rose*, raconte le danseur-chorégraphe. Au début, Nijinski exprima son approbation : Puis, répondant à l'appel de mes bonds, de mes entrechats-six, il commença à sauter, sans aucun effort, sans préparation, sans plié. Son envol était tel qu'aucun des spectateurs de ce *Spectre de la Rose* ne l'oubliera jamais »⁶. Hélas, cette ultime envolée s'acheva par un sourire, car la folie du « dieu de la danse » était douce comme une plainte d'amour.



En 1950, celui qui incarnait presque à lui seul le succès des premiers Ballets russes rendit son dernier souffle à Londres. Par les soins du même Lifar, futur membre-correspondant de l'Institut, sa dépouille fut ramenée à Paris en 1953, et on l'inhuma au cimetière Montmartre près du danseur Auguste Vestris, au sujet duquel l'artiste-peintre Élisabeth Vigée Le Brun avait écrit : « Il s'élevait au ciel d'une manière si prodigieuse qu'on lui croyait des ailes »⁷. À quelques jours de cette cérémonie paraissait le *Journal* de Nijinski. Rédigé en Suisse entre 1918 et 1919, l'on peut y suivre page à page la chute d'un artiste foudroyé qui après s'être plié aux efforts pour arracher ses pieds de la terre, trouva la grâce et l'élévation en Dieu : « Je ne suis plus Nijinski de Ballet russe, je suis Nijinski de Dieux »⁸. ■

La célèbre photo de Nijinsky dans son « dernier saut », prise, en 1939, par le photographe Jean Manzon pour Paris-Match.

1- J.-J. Blaise et Pichard, *Maximes et réflexions morales du duc de La Rochefoucauld*, (Paris), 1813, p.51.

2- Cendrillon, *Contes des fées*, Charles Perrault, Guillaume (Paris), 1817, p. 57.

3- Nijinski, *Cahiers*, Actes-Sud 2000, p. 154.

4- Paris-presse, Charles Favrel, 5 septembre 1945.

5- Nijinski, *Cahiers*, Acte-Sud 2000, p. 234.

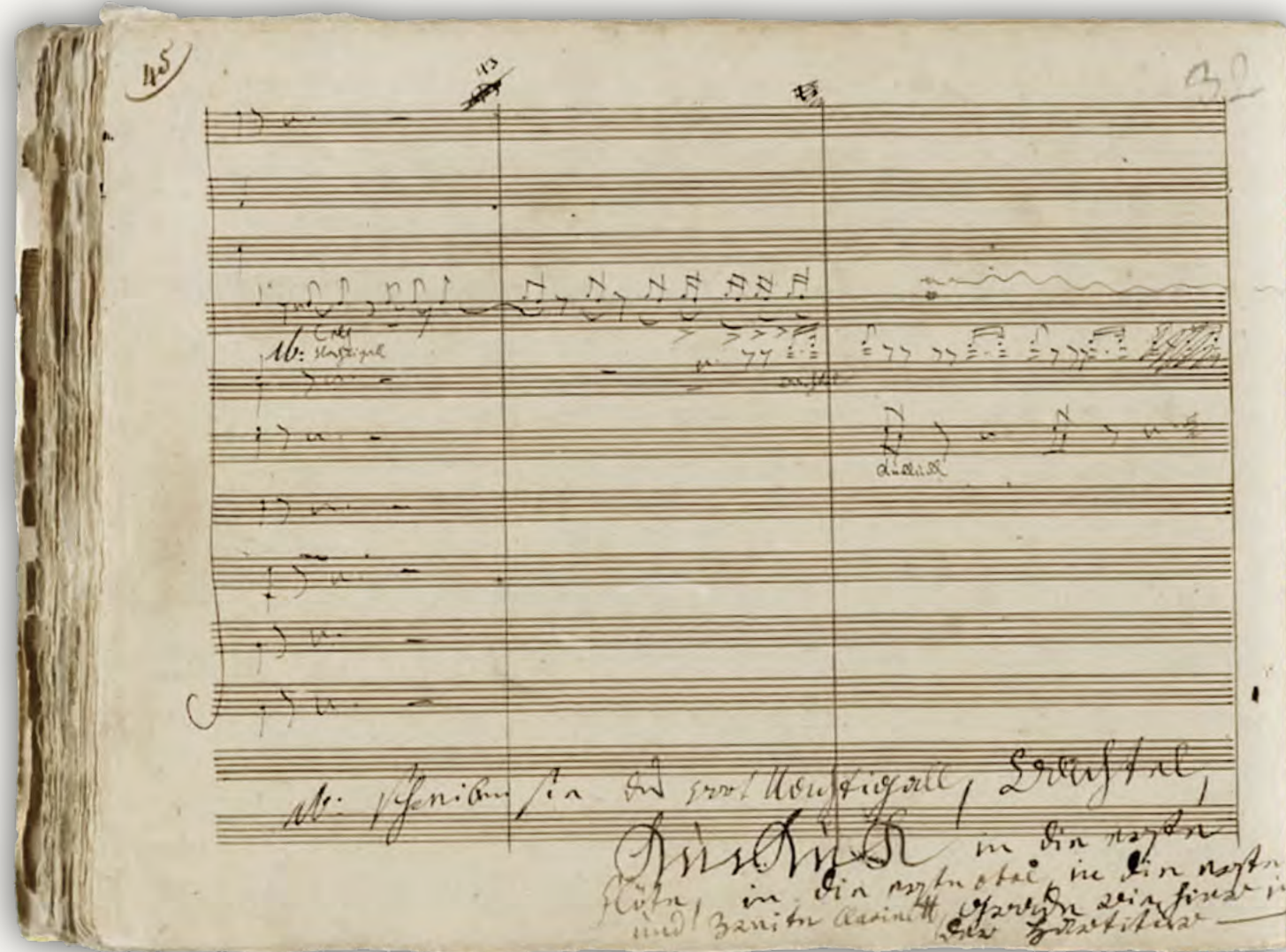
6- Paris-soir, 25 juin 1939.

7- Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, H. Fournier (Paris) 1835, I.1, p.132.

8- Nijinski, *Cahiers*, lettre à Ottoline Morrell, Actes Sud 2000, p. 316.

COUPS DE FOUDRE

Par **MICHAËL LEVINAS**, membre de la section de composition musicale de l'Académie des beaux-arts



« L'éclair me dure. La poésie me volera de la mort. Enfonce-toi dans l'inconnu qui creuse. Oblige-toi à tourner. »

René Char, *L'éclair me dure*

« Le son du cor allait et se renforçait »,

Ancien Testament, l'Exode 19,19

Un jour de décembre 1808, le 22^e jour du mois, il s'est abattu comme une foudre sur l'orchestre et la musique au Grand Theater an der Wien. C'était la création de la symphonie dite *Pastorale n°6 en fa majeur op. 68* de Beethoven, plus particulièrement du quatrième mouvement, *Allegro*, sur titré « *Gewitter, Sturm* ». Une véritable onde de choc : « Orage, tempête » !

Lorsque l'on m'a sollicité pour rédiger un texte dont le thème est le foudroiement de l'artiste, en l'occurrence du musicien-compositeur, cela a réveillé en moi une préoccupation quasi immémoriale, qui remonte à l'enfance. Pour l'anniversaire de mes dix ans, mon oncle d'Amérique – l'oncle Martin – débarqua à Paris avec dans sa valise un disque microsillon de la *Sixième Symphonie* de Beethoven, par l'orchestre NBC Symphony Orchestra dirigé par Arturo Toscanini, un enregistrement datant de 1952. À l'écoute de l'interprétation du 4^e mouvement, le jeune musicien que j'étais, fasciné par la puissance tellurique de l'écriture beethovénienne, avait été littéralement foudroyé par

l'effet d'extrême emportement maîtrisé de l'orchestre et par une sorte d'ivresse en permanence renouvelée tout au long du déroulement de ce mouvement. Une force qui allait au-delà de ce que mon imaginaire pouvait se représenter. Une révélation continue. Un foudroiement qui dure et qui n'est pas un pur effet rhétorique ou sonore, descriptif ou pittoresque, mais qui est inscrit au cœur de l'idée musicale beethovénienne et de sa concrétisation dans l'écriture.

Un des exemples les plus saisissants dont je me souviens encore avec émotion foudroyée, c'est le passage où les coups de timbales par répétition déclenchent des trémolos de cordes et des contretemps de bois (mesures 51 à 56). Pour ne rien dire des hurlements des piccolos évoluant impitoyablement de la mesure 95 à la mesure 107, là où explosent les sonorités des deux trombones, une des premières fois que Beethoven les utilisait dans l'orchestre.

Qu'était-elle donc cette onde de choc qui s'était produite au Grand Theater an der Wien ? La montée violente et hallucinante d'un orage ou d'une tempête orchestrale ? L'orchestre, lui-même foudroyé par une telle musique, s'était comme révolté. Parenthèse biographique et significative du bouleversement suscité par cette œuvre : Beethoven n'eut pas le droit d'assister aux répétitions. Les relations entre le compositeur et les musiciens de l'orchestre sont décrites comme étant violentes : « L'orchestre du Theater an der Wien était tellement monté

contre lui qu'il n'y avait plus que les chefs d'orchestre Seyfried et Clément pour vouloir avoir affaire à lui ; et il fallut user de beaucoup de persuasion et mettre la condition que Beethoven ne serait pas présent dans la salle pendant les répétitions pour que les musiciens consentent à jouer. Pendant les répétitions, qui avaient lieu dans le grand local situé derrière la scène, Beethoven allait et venait dans une pièce voisine » (Roeckel¹).

De toute évidence, ce quatrième mouvement de la 6^e symphonie ne s'alignait plus sur le seul héritage baroque. De Marin Marais à Rameau, on avait intégré dans les formes théâtrales et narratives des orages qui rivalisaient dans le pittoresque et la transcription des bruits de la nature en timbres instrumentaux orchestral. L'onde de choc restera complexe, même pour Berlioz, qui écrira : « Rien n'est plus impossible que de donner par des paroles une idée d'un pareil morceau ; ceux qui l'ont entendu savent seuls à quel degré de puissance et de sublime peut

atteindre la musique pittoresque entre les mains d'un homme comme Beethoven »².

Nous savons, au-delà de mon expérience de foudroiement radical, que la modernité acoustique de l'orchestre du XX^e siècle, de Varèse à Stockhausen et Xenakis, a été marquée par les mixtures du quatrième mouvement de la 6^e symphonie. Pour le dire dans la langue poétique de René Char : « L'éclair nous dure ». L'onde de choc a traversé la modernité et au-delà. Il y a dans cet épisode unique qu'est ce 4^e mouvement une mise en vibration spatiale, un ébranlement acoustique, comparable à la vibration par sympathie. Les instruments de l'orchestre et l'orchestration analysent ce phénomène et sont comme invités à le produire. Je dirai en raccourci que c'est la raison d'être du 4^e mouvement de la *Pastorale*, que Beethoven désigne paradoxalement comme étant une scène champêtre.

Cette leçon acoustique beethovenienne et cette « raison d'être » du mouvement a été déterminante pour moi dans mon travail de composition, pour plusieurs raisons que ce texte ne me permet pas de développer.

Ce qui est déterminant dans ces sections, c'est que l'écriture établit une relation organique avec les éléments sonores. L'une foudroie les autres. Une onde sonore en provoque spatialement une autre. Cette structure acoustique avait déjà été prophétisée par Beethoven, notamment dans ces coups de foudre provoqués par l'attaque des timbales. Cette structure relève du même ordre qu'une organisation spectrale résultant de la fondamentale d'un timbre. Dans mes premières œuvres, j'ai développé dans ce sens les phénomènes sympathiques.

Ainsi, l'idée de foudroiement beethovenien a modifié jusqu'au concept même des fondements musicaux de l'œuvre qui, déjà, laissaient « sans parole » les musiciens d'orchestre qui créèrent en 1808 la *Pastorale*, Berlioz en 1830 et un jeune musicien de dix ans en 1959. ■

1- Jean Massin et Brigitte Massin, *Ludwig van Beethoven*, Fayard, 1967, p. 669.

2- Hector Berlioz, *Beethoven*, Buchet/Chastel, Paris, 1970, p. 185

À gauche : Ludwig van Beethoven, page extraite de la partition originale de la symphonie dite *Pastorale*, numéro 6 en fa majeur.

Ci-dessus : détail de la statue du compositeur, œuvre du sculpteur Ernst Julius Hähnel (1811-1891), érigée sur la Münsterplatz de Bonn, Allemagne, sa ville natale.

Photo no_limit_pictures / iStock

COMMENT LA FOUDRE TOMBE SUR LA TÊTE DE L'ARTISTE

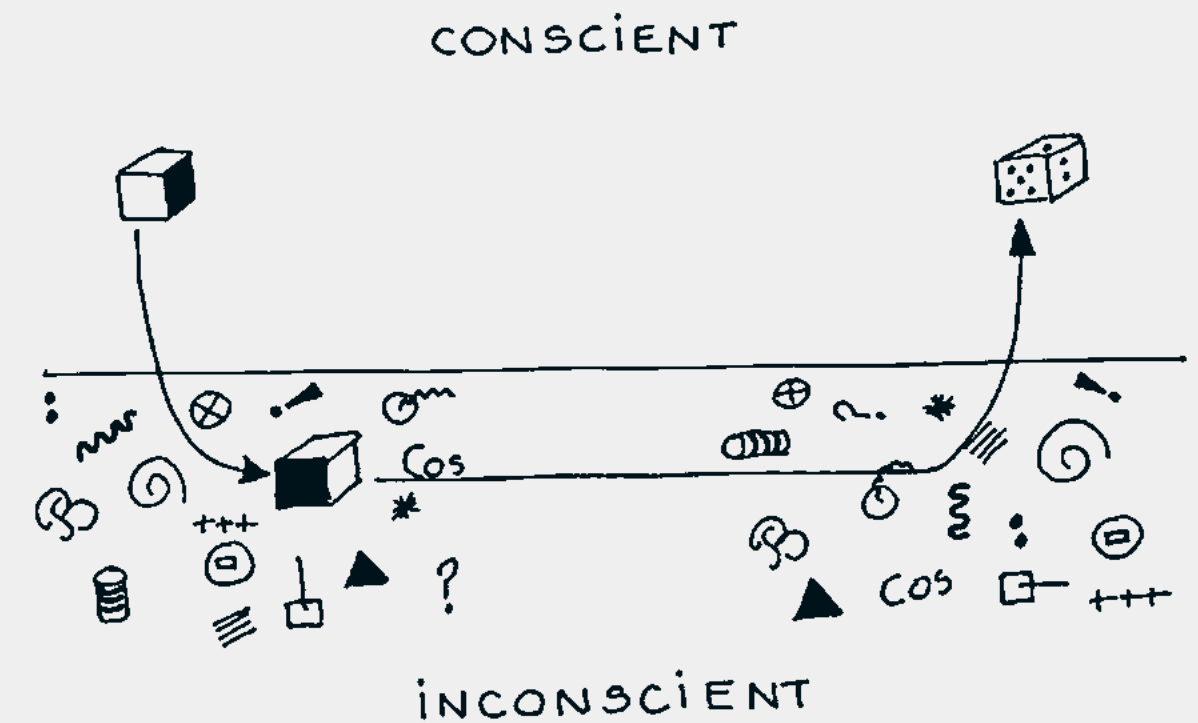
Par **YVES AGID**, membre de la section Biologie humaine et sciences médicales de l'Académie des sciences

Jusqu'à preuve du contraire, seuls les êtres humains sont capables d'avoir une activité artistique. Encore faut-il s'entendre sur ce qu'on appelle « artiste ». Les artistes sont les seuls à disposer d'une faculté qui est spécifique de l'espèce humaine, la créativité. Créer, c'est apporter du *nouveau*. Mais faire du nouveau, ce n'est pas seulement faire différemment, il faut aussi que la nouveauté soit *originale*, singulière, apportant une solution à laquelle on n'aurait pas pensé auparavant. Il faut de plus qu'elle ait *une valeur*, que celle-ci soit petite (par exemple le peintre du dimanche) ou grande (Van Gogh).

Mais alors, qu'est-ce qui fait qu'un artiste est créatif ? Par rapport à l'existant, la créativité artistique permet de se désengager de la réalité, voire de créer à partir de rien. Il est vrai que l'artiste ne crée pas tout à fait à partir de rien car il dispose nécessairement d'un savoir préalable, un bagage culturel qui dépend à la fois de son talent, qui est inné, et de sa formation, qui est apprise. Bref, la créativité artistique est une forme d'inventivité. L'invention se distingue de la découverte qui cherche mettre à jour l'existant – c'est le propre du scientifique – et de l'innovation qui permet de construire à partir de ce qui est en transformant l'existant – c'est le propre de l'ingénieur –. La grande différence, par rapport aux autres types de créativité, c'est que l'approche artistique a une connotation plus émotionnelle qu'intellectuelle, encore que ceci puisse se discuter. D'une certaine manière, la tâche de l'artiste est donc proche de celle du scientifique, dont Arthur Schopenhauer disait : « La tâche du scientifique n'est pas tellement de voir ce que personne n'a encore vu, mais de penser à ce que personne n'a encore pensé, à propos de ce que tout le monde voit ».

Qu'entend-t-on par « artiste foudroyé » ? Être foudroyé, pour un artiste, c'est comme avoir une illumination. C'est l'idée, l'image, l'émotion inattendue qui apparaît brutalement à la conscience. C'est comme une rupture. Dans le domaine scientifique, cette rupture, Wiles, ce mathématicien anglais qui a démontré plus de 300 ans après la fameuse conjecture de Fermat, l'illustrait ainsi : la recherche, disait-il, c'est comme quand on entre dans une chambre noire. On cherche à tâtons pour se faire une idée de l'endroit où l'on est, mais l'idée que l'on s'en fait est imparfaite. Soudain, quelqu'un appuie sur l'interrupteur. La pièce s'éclaire d'un coup, on la voit telle qu'elle est. C'est l'illumination. On est comme foudroyé, en effet. Ce que Nietzsche exprimait ainsi : « Tel un éclair, la pensée jaillit soudain avec une nécessité absolue, sans hésitation... C'est une extase qui nous ravit entièrement à nous-mêmes... Toujours l'expression la plus juste, la plus naturelle, la plus simple qui s'offre à nous ». Dans la réalité, ces illuminations surviennent rarement en criant « Eurêka ». Elles se font par à-coups sur des périodes qui peuvent atteindre plusieurs années, comme ces artistes qui reprennent plusieurs fois un tableau après l'avoir laissé de côté. C'est une des raisons pour laquelle l'artiste n'est jamais certain qu'il va faire un chef-d'œuvre...

Dès lors, la question que se posent beaucoup d'artistes est la suivante : « Qu'est-ce qui fait qu'on devient un artiste ? » Répondre à cette question, revient à dire : « Que se passe-t-il dans mon cerveau pour que je puisse peindre, sculpter, composer, construire... comme je souhaite le faire ? ». Dans tous les cas, l'artiste se pose cette question en pleine conscience. L'idée de produire une œuvre d'art sans être conscient paraît saugrenue. La démarche artistique est donc nécessairement consciente, en tout cas au début. Dès lors, qu'il soit devant une page blanche, devant un bloc de pierre ou une partition musicale vierge, l'artiste s'engage dans un travail qui exige concentration, courage, persévérance. Cette phase peut être brève, par exemple faire un dessin préparatoire, mais elle peut être longue et laborieuse pour celui qui a l'ambition de tendre vers la perfection. La créativité artistique est donc le contraire de la facilité, du savoir-faire appris. « Si on veut composer de la musique, on ne peut pas passer sa vie à faire des gammes » dit mon ami André Comte-Sponville. Malheureusement, il ne suffit pas d'être conscient pour faire un chef-d'œuvre.



Mais alors, qu'est-ce qui fait que certains artistes ont du génie et d'autres pas ? Certains diront qu'il suffit d'avoir du talent ou de se former auprès des meilleurs. Certes, mais est-ce suffisant ? Si on se réfère à la notion de découverte, les scientifiques sont unanimes, la solution vient rarement en pleine conscience. Les découvertes surviennent habituellement après une longue période d'incubation dont on n'a pas conscience. Cette phase d'incubation inconsciente survient entre le moment où l'on se pose la question et celui où on trouve la solution sans même en être conscient. La question a été mise de côté par le cerveau pendant un temps plus ou moins long jusqu'à ce qu'on trouve la solution, sans s'en rendre compte, c'est-à-dire inconsciemment. Il faut savoir que la conscience n'est que la partie émergée de l'iceberg de nos pensées et de nos émotions. Or, comme montré expérimentalement, notre cerveau fonctionne en continu, nuit et jour. Puisque le cerveau a pour fonction de produire des pensées et des émotions, il en ressort que l'activité de notre cerveau est permanente et inconsciente, alors que nous ne prenons conscience des choses que par moments. Est-ce à dire que la créativité artistique est essentiellement inconsciente ? Et si tel est le cas, comment cette activité artistique inconsciente devient-elle consciente ?

En d'autres termes, en quoi ces informations inconscientes peuvent-elles contribuer à générer la créativité artistique ? L'hypothèse est que, dans l'inconscient de notre cerveau, les pensées, les émotions, les images fument, se combinent, s'articulent les unes avec les autres pour produire de nouvelles informations qui se succèdent dans le temps. Cette incubation, dont l'artiste n'a pas conscience, se déroule alors comme un film ou comme une réaction chimique, de sorte que les informations qui circulent dans son cerveau ont la capacité d'en créer d'autres au sein de vastes réseaux d'association. Certaines de ces informations peuvent prendre un sens, et l'une d'elle, qui a un certain intérêt artistique, peut émerger et dépasser un seuil au-delà duquel elle jaillit dans la conscience. Tout se passe comme si l'œuvre d'art s'était développée en silence dans le cerveau. Entre la phase de questionnement primordial et l'émergence brutale de la solution, un travail intellectuel et émotionnel s'est déroulé sans que l'artiste en prenne conscience. La solution apparaît comme une illumination, ce qui donne à l'artiste l'impression d'une découverte inopinée, comme si elle naissait de nulle part. Cette illumination peut être douce et apaisée, mais elle peut être brutale et inattendue, comme si la foudre lui tombait sur la tête... ■



Jean Anguera, *Paysage traversé*, huile sur toile, 2023, 74 x 108cm.
Collection particulière.

« L'ARTISTE FOUDROYÉ » UNE VERSION EN DEVENIR

Par **JEAN ANGUERA**, membre de la section de sculpture de l'Académie des beaux-arts

Dans le ciel de l'art il y a des orages, des saisons favorables où le bleu domine, mais d'autres défavorables, tumultueuses, changeantes, froides, qui pèsent sur les épaules tremblantes.

L'artiste est à découvert. Sait-il si la foudre frappe au hasard ? Il vivra un moment intense d'illumination avant de se transformer en cendres, en un petit tas rapidement érodé par le vent.

L'artiste a-t-il de véritables arguments pour avoir choisi d'être artiste ? Peut-être voulait-il seulement céder à sa passion du dessin, de la sculpture, de la couleur, des sons ou de la danse ? Ressentir ne suffisait pas. Il fallait cet échange avec la réalité : la prendre, la délier, la recréer ; la présenter, la représenter, en somme mettre la vie dans la vie.

La vie est dehors au soleil, sous la pluie. Elle a faim, elle a froid, elle entre en nous se réfugier au milieu de notre épaisseur, au milieu de notre opacité et de notre chaleur humaine. Elle ressort transformée en un chant artistique. Sa forme s'installe dans nos appartements. Elle écarte ce qui ne lui convient pas. Presque tout. La voilà au Musée. Nous sommes en droit de nous interroger. Aurait-elle fonction de paratonnerre ? Nous la regardons comme un fétiche, un talisman, comme une relique sainte. Pourquoi ne pas la voir comme une idole dont le maître se serait absenté momentanément ? Nous nous sentons secrètement concernés. Il ne faut donc pas la briser en iconoclaste. Il est conseillé de se laisser porter par la lecture qu'elle nous propose – qui ressemble à celle que nous souhaitons. Il est préférable de ne pas toujours faire attention à elle.

Ah, nous voici plus à l'aise ! Le vent a enfin dispersé les restes fuligineux de l'artiste. Un passant a peut-être donné, sans s'en apercevoir, un coup de pied dedans.

L'artiste a tracé le chemin qu'il a suivi. Il a dessiné un paysage pour le contempler. Il a joué les notes de sa musique au milieu du chant d'un oiseau, du bruissement du vent dans les arbres. Il est l'oiseau, il est le vent et les arbres. Il a confondu sa sculpture avec les rochers, les falaises ou l'éboulement des collines, le désir avec la partie émergée d'un récif, l'amour avec une île.

Sur la terre de l'art, de multiples chemins parcourent l'infinie variété du relief. Certains sont presque droits et régulièrement plats, d'autres tout au contraire ressemblent à des labyrinthes à flanc de montagne. Il y a des déserts et il y a des villes surpeuplées. Dans le silence du désert personne n'est là pour écouter l'artiste. Les bruits de la ville couvrent sa parole et personne ne l'entend. C'est pourquoi l'artiste est un marcheur. Il espère trouver le lieu, le moment, les circonstances où il sera entendu, où il sera écouté.

Le silence s'est fait juste avant l'éclair et il est tombé tout doucement en poussières parmi les poussières.

Définition de l'artiste : un trait d'union entre la terre et le ciel.

Définition de la foudre : la rencontre soudaine de la terre et du ciel, à la vitesse de l'éclair. ■



FRANCISCO DE GOYA, DES TÉNÈBRES À LA LUMIÈRE

Par **LYDIA HARAMBOURG**, correspondante de la section de peinture de l'Académie des beaux-arts

Une chute dans l'abîme...

Foudroyé, Goya (1746-1828) le fut. « *Ensuite commence la peinture moderne* » écrit André Malraux.

Le peintre espagnol est âgé de quarante-six ans lorsque le crépuscule l'enveloppe. Il vieillit, s'assombrit et en 1793 entre dans le silence. Hémorragie cérébrale, thrombose ? À Cadix où il séjourne, des pertes d'équilibre répétées le laissent sourd et muet. Il ne s'exprimera plus que par signes et par écrit. Les ténèbres de l'âme bouleversent la vie officielle du peintre de la Chambre du roi Charles IV d'Espagne.

Ses sujets basculent, « le monstrueux vraisemblable », pour citer Baudelaire, déborde une imagination exaltée, l'attire vers les abîmes d'un art visionnaire dont on sait aujourd'hui qu'il s'agit du renoncement à la beauté extérieure pour une purification libératrice de l'art pictural. Ses trente-cinq dernières années en seront bouleversées.

L'artiste prévient : *Le sommeil de la raison engendre des monstres*, planche 43 sur les 80 gravures que constitue l'album des *Caprices* (1797-1798), suivi par la suite des *Disparates* (1819 *Les Proverbes*). Les scènes où alternent les thèmes de la corrida, des divertissements populaires, de brigandage et de sorcellerie, où s'affrontent érotisme et violence, ceux de l'Inquisition dont le tribunal porte le poids de l'injustice et de l'arbitraire, la dénonciation des crimes engendrés par la guerre d'Espagne (*Les désastres de la guerre*, suite de gravures 1810-1815) inaugurent l'ultime phase qui fait éclore l'image de l'artiste maudit.

En proie à lui-même, sa peur et son angoisse anticipent cette attirance que les abîmes exercent sur Goya, qui les vit, dans son art, à un degré extrême.

Les peintures de la *Quinta del sordo* posent inexorablement les brûlantes énigmes d'un foudroiement irréversible. Est-ce la confession d'une conscience lucide de la tragédie de l'existence humaine, ou bien le primat d'une vision fantastique emmurée dans l'obscurité de l'âme que le temps mènera jusqu'à l'absurde ? Sur les murs de la maison de campagne acquise par Goya en 1819 sur les bords du Manzanares à la sortie de Madrid, s'enchaînent des scènes d'un obscur symbolisme aux allusions moralisatrices ou dénonciatrices, qui entraînent à chacune de ses crises une réinvention de son art. Les peintures noires de Goya ont nourri ses cycles d'eaux-fortes, creusets où s'encrent ses visions apocalyptiques issues du sommeil.

Elles ont été réalisées dans le dessein de bannir les couleurs, rayonnantes dans le noir qui les contient toutes. Les teintes cendreuse, rehaussées de blancs, d'ocres, sont celles qui sont en nous. Goya y recourt, non en juge, mais parce qu'il se sent coupable.

Nous voici face à une purification libératrice de l'art pictural.

Ses peintures murales hallucinantes (aujourd'hui déposées et exposées au Prado) manifestent ostensiblement une propension exaspérée à l'horrible. Les images peintes dans la Maison du sourd sont celles d'un peintre qui a frôlé la mort et l'exorcise en exprimant une insoutenable douleur. La lutte sauvage de deux hommes qui s'enlissent en se battant, les images d'avilissement sénile de moines dialoguent avec des figures géantes, menaçantes, terrorisantes comme celle du cannibale *Saturne dévorant son fils*. Les trognes d'une foule hystérique déboulant pour un pèlerinage visionnaire se retrouvent dans d'autres sujets nés d'une imagination livrée à l'absurde des symbolisations de l'inconscient.

Cette longue méditation sur la destinée du genre humain, amorcée dans les *Disparates*, est le résultat du choc de la souffrance et de la proximité brutale de l'abîme, qui décille ses yeux sur le réel qui l'entoure. La maladie, le sentiment vécu de la mort ouvrent un champ de vision que le jeune peintre officiel, fêté, avait refusé de voir. « Goya après la paralysie et la surdité, ce n'est pas un peintre avec une case en moins, c'est un artiste avec un monde en plus » écrit Claude Roy.



De sa descente aux enfers renaît un peintre. De même que la corrida fut pour Goya une nouvelle catharsis, la peinture a été une libération. Par des touches brutales frénétiques, dans une palette sombre d'une violence expressive inédite, il annonce la modernité à laquelle il ouvre la voie.

Son regard ne faiblit pas. La beauté convulsive renferme l'ombre et la lumière, les cauchemars et le plaisir. Entre la raison et le sommeil, les égarements, les démons et l'ordre, il est ce fou de peinture dans lequel se sont reconnus tant de veilleurs, des expressionnistes aux surréalistes.

Manet a compris la conquête de ce noir transfiguré faisant passer des ténèbres à la lumière.

Goya est un voyant, frère de Gérard de Nerval et d'Arthur Rimbaud, d'Antonin Artaud. Il s'est abandonné aux démons de la nuit, à ses visions intérieures qui renvoient à la réalité extérieure. Si Goya renaît à la lumière, c'est par son expérience de la nuit. ■

En haut et ci-dessus : deux des *Peintures noires* (1819-1823) qui décoraient la Quinta del Sordo, maison que Francisco de Goya acquit en 1819. *La Procession de Saint-Isidore* (détail), huile sur plâtre transférée à la toile, 140 x 438 cm, et *Deux vieillards mangeant de la soupe*, huile sur plâtre transférée sur toile, 49,3 x 83,4 cm. Collections du Musée du Prado, Madrid, Espagne.

Au centre : Francisco de Goya, N°8, *Ils l'ont emmenée !*, planche issue d'une série de 80 gravures, *Les Caprices* (1797-1799), consistant en une satire de la société espagnole. Eau-forte et aquatinte, 30,6 x 20,1 cm.

CAMILLE CLAUDEL, FÉMINICIDE D'UNE ARTISTE GÉNIALE

Par **FRANÇOIS-BERNARD MICHEL**, de la section des membres libres de l'Académie des beaux-arts

La vie foudroyée de Camille Claudel (1864-1943) a été largement racontée, commentée, illustrée, filmée. Elle n'a cessé d'accumuler sur elle les lourds nuages de fulminations mortelles. Ce sont les médecins de Camille que je place au premier rang du banc des accusés. Impardonnables sont ces médecins qui ont ignoré le grand mouvement de la neuropsychologie opéré en ce temps-là à l'hôpital de la Salpêtrière avec les Docteurs Dejerine, Sollier, Merklen que Marcel Proust avait lui-même consulté. Comment Camille en avait-elle entendu parler ? Elle réclame précisément dans une lettre au Dr Duclos d'être transférée dans cet hôpital. La claustration hermétique qu'ils décident correspond en réalité à un assassinat artistique, affectif, social et intellectuel d'une jeune femme de 48 ans. La famille de Camille a joué un rôle aussi néfaste qu'essentiel dans son foudroiement. Sa mère Louise Cécile Athanaïse Cerveaux, veuve Claudel, la fait placer dans l'Asile de Ville-Evrard pour aliénation mentale. Toute sa vie, Camille sera poursuivie par sa détestation, avec des recommandations aux médecins de lui interdire entrées et sorties de visiteurs comme de correspondances. Son frère Paul s'est joint à l'entreprise de démolition de sa sœur. Sitôt après le décès de leur père en 1913, il demandera au Dr. Michaux de signer le certificat d'internement définitif en 1915 à l'asile de Montdevergues à Montfavet (Vaucluse) où Camille décèdera vingt-huit ans plus tard. Paul ira voir onze fois sa sœur qui lui demandait en vain de l'en faire sortir, sans donner suite. La presse démontre que certains se sont légitimement émus du sort de Camille.



À droite : Camille Claudel, âgée de 20 ans.
Photo d'Étienne Carjat, 1886.
Source camilleclaudel.asso.fr

Page de droite : Camille Claudel, *L'Abandon*, 1888,
bronze, 42,3 cm x 39,1 cm x 20,5 cm.
Collections du Musée Camille Claudel,
Nogent-sur-Seine (10).
Photo Chatsam licence Creative Commons

L'avenir de L'Aisne (19/09/1913) déplore que « cette étonnante artiste » ait été meurtrie avec une incessante férocité... chose monstrueuse et à peine croyable, en plein travail, en pleine possession de son beau talent et de toutes ses facultés intellectuelles. »

Dans le *Grand National*, Paul Vibert écrit : « ... c'est donc à lui (Paul Claudel) de faire cesser une odieuse séquestration qui n'a déjà que trop duré » (décembre 1913).

N'a-t-on pas tout dit et écrit sur les relations entre Camille Claudel et Rodin ? Lui, artiste colossal mais brutal dans ses relations humaines. Relations qu'il est possible de résumer en un duo affectif-amoureux, amante passionnée, enceinte de lui (avec toutes les contraintes imaginables que représente un



avortement dans ces années 1900), compagnonnage artistique, commencé par un apprentissage puis une collaboration, ensuite par une compétition affrontée.

Rupture enfin en 1892, chargée de réactions violentes lorsque Camille lui demande de l'épouser et qu'il refuse, prétextant son prochain mariage avec Rose Beuret, ancien modèle depuis 1864 (année de naissance de Camille) devenue sa maîtresse.

En douze ans, de 1886 à 1898, quatorze lettres sont échangées, cinq de Rodin et neuf de Camille. Les intitulés des lettres à Camille sont éloquentes. Ils commencent par « Ma féroce amie » (octobre 1886), « Je n'en puis plus, je ne puis plus passer un jour sans te voir ». Se poursuivent avec l'assurance qu'il ne prendra pas d'autres élèves qu'elle et qu'il la protégera par tous les

moyens disponibles. Une lettre de 1895 qualifie Camille de « Ma souveraine amie », suivie dans le même texte de « Ma divine amie ». Au mois de juin de la même année, il s'adresse à une « Chère mademoiselle ». Pour sa dernière lettre (2 décembre 1897), elle n'est plus que « Mon amie » (« Je ne sais si cette pauvre lettre vous plaira... votre avenir est si beau... douceur et patience »). La plupart des lettres de Camille à Auguste Rodin sont intitulées « Monsieur », quelquefois « Monsieur Rodin ». ▶

Camille a pris, c'est indéniable, une part active à son foudroiement.

Dès l'âge de 12 ans, elle avait privilégié ses dispositions pour la sculpture. Alfred Boucher, sculpteur renommé qui l'a repérée, conseille à son père de l'installer à Paris où, dès 1881, elle suit les cours de l'Académie Colarossi et loue son propre atelier. Son génie sculptural est d'exprimer la matière des corps dans leur réalité, et simultanément de les doter d'une intimité émotionnelle, bien difficile à figurer par le bronze. Or, elle réussit la juste posture des deux corps qui s'enlacent respectueusement tandis que leurs visages, qui s'effleurent joue contre joue, manifestent l'infinie tendresse de chacun.

L'affaire de *L'Age Mûr* (1899) constitue le point culminant de l'affirmation du talent de Camille, conjugué au motif de sa déception, de sa colère et de ses aigreurs irréversibles. Elle avait réalisé un groupe de personnages en plâtre associant un vieillard qui tombe et une jeune femme qui tente de le retenir. Allusion à Rodin assez évidente. En octobre 1898, Camille écrit au ministère des Beaux-Arts que l'exécution en bronze devient possible, et le rapport du ministère est favorable à son souhait. Or, le 24 juin 1899, coup de théâtre, la commande est supprimée. Colère légitime de Camille qui détruit ses plâtres et soupçonne Rodin (qui a eu l'audace de lui écrire : « laissez votre caractère de femme qui a dispersé des bonnes volontés »). Camille ne renoncera jamais à protester. Comment qualifier de paranoïaque le comportement d'une telle artiste trahie ? Une personnalité moins affective et plus équilibrée eût-elle réagi moins violemment ?

Ici se pose la question essentielle : Camille souffrait-elle dès sa jeunesse d'une maladie mentale héréditaire nettement caractérisée ? Ma réponse est non.

Considérons trois portraits d'elle consécutifs à vingt, vingt-deux, et vingt-six ans. Le premier (César, 1884) montre une jolie brune à la chevelure châtain que rien ne tourmente. Le second (Étienne Carjat, 1886), Camille en bourgeoise chapeautée, et tout aussi plaisante. Le troisième (César, 1889) est plus austère, elle y est toute vêtue de noir, hormis une broche claire qui ferme la veste. Les trois visages ne sourient jamais, montrent une bouche fermée sur des lèvres pincées, mais ont en commun un regard ! Et quel regard ! Fier sinon arrogant et hautain, qui semble dire ce qu'elle est : une jeune femme talentueuse, qui veut n'être considérée que pour ce qu'elle est, une artiste libre et indépendante. Dès lors, il est très réducteur de limiter ses protestations aux qualificatifs de « paranoïaques ».



À gauche : Camille Claudel, *La Valse*, groupe en bronze, 1883-1905, plâtre, puis bronze, 114 x 106.8 x 51.8 cm (nombreuses versions). Collections du musée Rodin (75). Photo Jean-Pierre Dalbéra, licence Creative Commons 2.0.

Ci-dessous : Camille Claudel et Jessie Lipscomb dans leur atelier du N° 117 de la rue Notre-Dame-des-Champs, 1887. Photo William Elborne



Ce qui demeure étonnant, c'est la teneur de ses dernières lettres à sa famille, depuis Montdevergues, qui témoignent d'un certain revirement des sentiments. Ainsi qualifie-t-elle son frère de « Mon cher Paul », sa mère de « Ma chère Maman », à laquelle elle commande un colis de divers aliments dont « un tout petit bocal de cerises à l'eau de vie s'il ne coûte pas trop cher ».

Dès lors, sa mort lente en prison asilaire est irréversible.

De nombreux textes ont souligné la vie difficile des femmes en général et de l'artiste Camille Claudel en particulier, durant sa claustration asilaire définitive. Surtout dans les années de guerre où le plus grand nombre de décès par dénutrition a été enregistré dans les asiles psychiatriques.

Sur la fiche d'entrée, face à la mention imprimée « Placement »,

une main a écrit « volontaire ». À l'asile, les difficultés sont multiples et durables pour Camille. Outre les problèmes de nutrition, la cohabitation avec des malades mentaux qui « s'agitent et hurlent à longueur de journée », est vraiment difficile. Le froid mord tout l'hiver. Le logement est rudimentaire. Les malades agités dorment sur des « bressoles », sorte de matelas fixés au sol, reposant sur de la paille.

Ici, je puis apporter un témoignage personnel. Durant mes années d'internat, j'ai reçu en consultation un homme de grande taille, épaules carrées, cheveux blancs, qui me dit avoir travaillé toute sa vie à l'asile de Montdevergues.

À ce mot, je tends l'oreille. Qu'y faisiez-vous ?

– Tous les matins je changeais à la fourche la paille sur laquelle dormaient certains malades.

Évidemment, Camille dormait dans un lit et une chambre, mais ce témoignage est significatif des conditions de vie de certaines. Cette condition l'amène au désespoir, bien illustré par cette photo de W. Elborne (1929), où elle apparaît assise sur une chaise, la mine résignée, mains jointes, vêtue d'une mauvaise redingote, petit chapeau rond sur la tête.

« Dis-toi bien, Paul, que ta sœur est en prison... avec des folles qui hurlent toute la journée... incapables d'articuler trois mots sensés... et Rodin derrière eux avec sa roulure ». Il faut mentionner ici le comportement très adapté des trois médecins de Camille à Montdevergues, Les docteurs Charpenel, Clément et Brunet, qui notifèrent à sa mère et à son frère que son état était compatible avec la sortie de l'asile et un rapprochement familial. Propositions rejetées par Madame Claudel.

Notons deux indications attristantes qui concluent d'un mauvais point final la triste existence de Camille.

Par suite de difficultés financières maternelles, elle qui était admise en première classe depuis le 1^{er} février 1927, est rétrogradée en troisième classe jusqu'à son décès le 19 octobre 1943. Camille est âgée de 78 ans.

Après ce décès, et à défaut d'instructions écrites, Camille est enterrée dans le carré commun des asilaires décédés. Le transfert dans le caveau familial demandé plus tard par « Monsieur l'Ambassadeur » s'avérant impossible – ses restes reposent dans l'ossuaire, n'ayant pas été réclamés par la famille absente lors de l'inhumation –, le souvenir de Camille Claudel sera marqué par un cénotaphe au cimetière de Montfavet, érigé par sa petite nièce Reine Marie Paris. ■

Références bibliographiques :

- Correspondance*, 3^e édition revue et augmentée par Anne Rivière et Bruno Gaudichon (collection Art et Artistes, Gallimard), 2014.
Camille Claudel à Montdevergues, Michel Deveaux, éditions L'Harmattan, 2012.
Camille Claudel, Colette Fellous, éditions Fayard, 2014.
Le professeur Marcel Proust, François-Bernard Michel, Gallimard, 2016.



Le cuisinier que je suis est marqué, même habité dirai-je, par les personnages historiques qui ont révolutionné l'art de ma discipline. Ces génies-là se comptent sur les doigts de la main. François Vatel était le majeur. Malheureusement, le premier « contrôleur général de la bouche » de l'époque que l'on considérerait aujourd'hui comme un « super » restaurateur-traiteur-intendant-organisateur a connu une fin tragique sur laquelle je reviendrai plus tard. Entretemps, il a vécu mille vies.

Descendant d'une famille originaire de Suisse, le garçon né sous le patronyme de Fritz Karl Watel voit le jour le 17 janvier 1631 dans les Flandres à Tournai en Belgique. Ce fils d'un agriculteur ayant migré dans les plaines du Nord en Picardie refuse de suivre les traces de son père et de lui succéder à la tête de l'exploitation. Le petit François a une autre idée en tête qui ne l'a jamais quitté depuis sa plus tendre enfance. En 1646, l'adolescent s'émancipe de son destin pour entrer en apprentissage chez le parrain de son frère, le pâtissier-traiteur Jehan Heverard, auprès duquel il se forme durant sept ans.

En 1653, le voilà engagé écuyer de cuisine au service de Nicolas Fouquet, le tout-frais surintendant des Finances du roi Louis XIV alors âgé de quinze ans, dans ce qui deviendra le futur château de Vaux-le-Vicomte en Seine-et-Marne à une cinquantaine de kilomètres de Paris. En bas de l'échelle, le charismatique Vatel connaît une ascension fulgurante. Son excellence, sa rigueur et son sens inné de l'organisation lui valent d'être nommé maître d'hôtel. Un titre n'ayant toutefois rien à voir avec la cuisine à proprement parler. Il veille notamment aux réserves alimentaires, aux déplacements des meubles et de la vaisselle, aux achats de chevaux, à d'importants transferts de fonds... Il se voit aussi

confier des missions d'espionnage. Son poste lui confère surtout la responsabilité de festins et de fêtes grandioses.

Le 17 août 1661, Vatel supervise l'inauguration de Vaux-le-Vicomte. Fouquet, plus riche homme de France, donne une réception majestueuse où sont invités Louis XIV, la reine-mère Anne d'Autriche et toute la Cour du roi. Chef du protocole, Vatel est l'ordonnateur d'un banquet aux chiffres à donner le tournis : quatre-vingt tables, trente buffets en cinq services de faisans, cailles, palombes, ortolans, perdrix avec de la vaisselle en or massif pour les hôtes d'honneur et en argent pour le reste des convives. Pas moins de vingt-quatre violons jouent la musique de Jean-Baptiste Lully lors de la comédie-ballet *Les Fâcheux* spécialement créée par Molière pour l'occasion.

Dans sa correspondance, Jean de La Fontaine s'émerveille de cet événement mémorable : « Il y eut un souper magnifique, une excellente comédie, un ballet fort divertissant et un feu qui ne devait rien à celui qu'on fit pour l'entrée. Tous les sens furent enchantés et le régal eut des beautés. [...] La délicatesse et la rareté des mets furent grandes. [...] Jamais Vaux ne sera plus beau qu'il le fut cette soirée-là. » Le fabuliste ne croit pas si bien dire.

Lorsque le feu d'artifice illumine le ciel, Louis XIV prononce cette sentence sans équivoque : « Il faudra faire rendre gorge à tous ces gens ». Touché dans son ego et blessé dans son orgueil devant tant de fastes, le souverain, inquiet des ambitions de Fouquet, le fait arrêter le 5 septembre 1661 à Nantes par un certain d'Artagnan et sa compagnie de mousquetaires. À l'issue d'un procès fleuve, il est condamné à l'emprisonnement à perpétuité dans la forteresse de Pignerol en Italie.

FRANÇOIS VATEL, MORT POUR LA MARÉE

Par GUY SAVOY, de la section des membres libres de l'Académie des beaux-arts

Vatel dont le nom est étroitement associé au surintendant déchu craint la répression royale et s'exile en Angleterre. Outre-Manche, il rencontre le baron de Gourville, ami de Fouquet, qui le présente à Louis II de Bourbon-Condé. Celui que l'on surnomme le Grand Condé s'attache les services de Vatel dans son château de Chantilly. En disgrâce depuis la Fronde, l'ancien duc d'Enghien n'hésite pas à utiliser les talents de son « contrôleur général de la bouche » – à qui l'on attribue souvent la paternité de la fameuse recette de la crème chantilly – pour servir ses intérêts politiques, renflouer ses caisses et regagner la confiance royale.

En vue d'obtenir le pardon et de nouvelles fonctions, le Grand Condé convie Louis XIV, la reine, le frère du roi et la Cour à

petite centaine de convives supplémentaires se présentent au souper. Il manque du rôti sur deux tables. Pire, le somptueux feu d'artifice est couvert par le brouillard et les nuages. Personne ne s'offusque de ces déconvenues, mais Vatel épuisé par l'enchaînement des nuits blanches se sent humilié. Dans une lettre datée du 26 avril 1671, Madame de Sévigné relate ses paroles remplies de désolation : « Je suis perdu d'honneur ; voici un affront que je ne supporterai pas. »

Vatel n'est pas au bout de ses peines. La nuit suivante, il rencontre une énième désillusion. À quatre heures du matin, l'un de ses pourvoyeurs ne lui apporte qu'une infime partie des soles, turbots, barbus, carreaux, limandes et autres coquillages réservés pour le déjeuner. Ses collaborateurs lui conseillent d'attendre patiemment les poissons fraîchement pêchés dans les eaux de la baie de Somme et de Boulogne-sur-Mer. Privé de sommeil et à bout de nerfs, le maître des festivités croit qu'il ne recevra plus le reste de sa commande. C'est le coup de grâce.

Se sentant totalement déshonoré et estimant avoir failli à sa mission, Vatel est pris d'une folie soudaine. Il monte dans sa chambre, coince son épée dans l'embrasure de la porte et se transperce le cœur. Alors qu'il vient de se donner la mort au petit matin du 24 avril 1671, les livraisons des mareyeurs affluent de tous les côtés. On le cherche. On veut lui annoncer la bonne nouvelle. On le découvre gisant dans un bain de sang. Le Grand Condé ne peut retenir ses larmes. Louis XIV est profondément attristé. Éprouvés par le drame, les deux hommes se réconcilient. Pour la petite histoire qui fait la grande, les poissons ne seront pas mangés.

Le sacrifice de Vatel l'a fait pénétrer dans la légende de la gastronomie française. Une fin tragique, digne des mythes antiques, immortalisée dans de nombreux livres et un film sorti en 2000 dans lequel Gérard Depardieu incarne son personnage. On ne sait pas exactement où Vatel a été inhumé, les suicidés n'ayant pas le droit à une sépulture au XVII^e siècle. Il reposerait de façon anonyme dans le cimetière de Vineuil-Saint-Firmin juste en face du domaine de Chantilly. Tout un symbole. ■



Chantilly. Plus de deux mille personnes participent à ces trois jours de fêtes démesurées du 23 au 25 avril 1671. La visite de sa majesté a simplement été annoncée deux semaines auparavant à Vatel qui ne dort plus afin de relever ce défi de taille à l'allure d'épreuve suprême : quatre banquets pour vingt-cinq tables en cinq services, sans compter la multitude d'autres célébrations prévues. « Harmonie et contraste, toute beauté procède de ces deux éléments indissociables », martèle-t-il. L'architecte de cet événement hors-norme contrôle les achats de nourriture, établit les menus, fait les plans de table, embauche le personnel de service – cuisiniers, marmiteux, laquais –, sélectionne les musiciens...

Tout doit être parfait pour le retour en grâce du Grand Condé. Seulement, rien ne se passe comme prévu. Le premier soir, une

En haut : Clara Peeters (1587-1657), *Nature morte avec poisson, bougie, artichauts, crabe et crevettes*, 1611, huile sur bois, 50 x 72 cm. Collections du Musée du Prado, Madrid, Espagne.

Ci-dessus : Nicolas de Poilly (1626-1686), *Le prince de Condé et son fils le duc d'Enghien accueillant le roi de Pologne au château de Chantilly* (détail), 1670, gravure. Le personnage, au fond, à gauche, serait probablement François Vatel, alors au service du prince de Condé. Bibliothèque nationale de France, Collection Hénin.

GIGANTOMACHIE, LA MORT D'EPHIALTHÈS

Par **ANNE ET PATRICK POIRIER**, respectivement membre et correspondant de la section de sculpture de l'Académie des beaux-arts

Un œil géant en marbre au fond d'un ravin où coule un torrent, entouré de fragments éparpillés, comme s'il s'agissait des débris d'une statue colossale. Une énorme flèche de bronze vient se ficher dans la pupille. Tout autour, enfoncées dans le sol, des flèches géantes, comme tirées par un archer invisible, ainsi que des foudres lancées par Zeus. Les Géants furent enfantés par Gaïa, la Terre, qui poussa ses fils monstrueux à se révolter contre les dieux de l'Olympe. Ils étaient armés de rochers, de pics et de chênes enflammés. Les dieux armés de flèches étaient conduits par Zeus et ses foudres. L'enjeu de ce combat cosmique est monumental car il s'agit d'une lutte entre les forces élémentaires et brutales attribuées aux Géants et les forces supérieures conférées aux dieux, entre conscient et inconscient, entre ordre et chaos, ombre et lumière, pulsion de vie et pulsion de mort. Nous avons réalisé plusieurs épisodes de cette guerre, dont la *Mort d'Ephialthès*, qui fut tué d'une flèche dans l'œil tirée par Apollon.

On trouve dans les *Mémoires d'Hadrien* ce passage à propos de la Gigantomachie : « Je trouvais dans ce mythe les théories des philosophes que j'avais faites miennes : chaque homme a éternellement à choisir, au cours de sa vie brève, entre les délices du chaos et celles de la stabilité, entre le Titan et l'Olympien ».

C'est aussi le sort de l'artiste, et de son œuvre à travers lui, partagé entre passion et raison, entre liberté et convention, entre folie et sagesse, menacé d'être foudroyé par les dieux, par les hommes ou par le destin. ■

Photo : *La mort d'Ephialthès*, 1982, collection Gori de la Fattoria di Celle à Pistoia, Italie.
© Anne et Patrick Poirier

À regarder les rares photos de Spreckelsen disponibles en ligne, on voit pourquoi il a fait si forte impression lorsqu'il est apparu en France, à la fin mai 1983. Il arrive auréolé d'un immense prestige, puisqu'il vient de remporter le concours international d'architecture de la Tête Défense avec son projet d'Arche de marbre blanc. Et l'on découvre qu'il n'appartient à aucune agence, aucun cabinet d'architecte, qu'il enseigne à l'Académie des beaux-Arts de Copenhague et qu'il a concouru seul, assisté d'un ingénieur pour l'occasion. Son projet – ce cube de marbre dans lequel se niche un cube de vide – fait l'unanimité chez les architectes et les urbanistes, et au-delà, dans la presse, dans l'opinion. Il y a autre chose. L'homme est beau, altier et tout en retenue, à la fois aristocratique et timide. Il dégage une simplicité peu courante en France. Il arrive du Nord. « Il était très grand, comment dire ? très racé », se souvient Jack Lang. « Très élégant et assez impassible », dit Jean-Louis Subileau, qui a fait partie de ceux qui l'ont côtoyé de très près avec Robert Lion et Paul Andreu, Yves Dauge, François Chaslin. Lion : « Un personnage de Bergman, rigide et cependant sympathique ».

Lauréat du concours, Johan Otto von Spreckelsen se trouve du fait même être le maître d'œuvre du chantier qui s'ouvre, autrement dit le dirigeant de la construction de l'Arche. Sans doute sait-il que l'entreprise outrepassa ses compétences. C'est un artiste, et sa vision d'un grand portique ouvert à la porte Ouest de Paris un coup de maître. Mais l'Arche, qui paraît si simple, est en réalité difficile à bâtir, mi-ouvrage d'art, mi-bâtiment utilitaire. Spreckelsen n'a aucune expérience des grands chantiers, ni du béton, ni de l'informatique. Il n'a construit que quatre églises, au Danemark, singulières, remarquables, mais en brique, et de petite taille.

Dès la période des études, en 1984, aux vues de l'architecte, tous les experts, les techniciens, les juristes, les financiers, opposent la réalité de la matière et de la pesanteur, du droit français et d'un budget à respecter. Les piliers de soutènement qui tiennent lieu de fondation à l'Arche ne sont pas assez résistants. Il manque 15% de la surface requise par le règlement du concours. Du verre collé sur les façades : impossible, c'est interdit en France. Il va falloir trois fois plus d'ascenseurs que ce qui est prévu. Et comment vont tenir les « Nuages » de verre, à l'intérieur de l'Arche ?



LA GRANDE ARCHE, UN ÉTAU PSYCHIQUE

Par **LAURENCE COSSÉ**, écrivaine

La technique n'intéresse pas Spreckelsen. Seules comptent pour lui les formes, le dessin de son Cube, la perfection des détails. Quand on lui demande d'ajouter quelques mètres de hauteur à l'Arche pour parvenir à la surface prescrite, il refuse tout net. Mais il voit une solution qui préserve la perfection géométrique de son œuvre. Là où il y avait six étages, il va en mettre sept. Qu'importe que la hauteur sous plafond s'en trouve très diminuée

« Cet homme était trop... funambule, a dit Paul Andreu, qui l'a assisté tant que faire se peut, trop extérieur à la réalité difficile et compliquée de la construction en France ». La communication devient dure. On échange en anglais, personne ne parle dans sa langue. Les cultures française et danoises sont très différentes. Les interlocuteurs de Spreckelsen découvrent qu'il est arrivé avec d'énormes préjugés, sur la versatilité des Français, leur peu d'exigence architecturale. Ils comprennent que la retenue de l'architecte était méfiance, son impassibilité inquiétude.

Un chantier monumental, c'est autre chose qu'un rêve d'architecte. Cinquante entreprises sont à l'œuvre, sous la direction de Bouygues, le numéro un de la construction dans le monde. Des dizaines d'ingénieurs s'activent, des centaines d'ouvriers. Andreu : « Spreckelsen a eu très peur du passage à la réalité. On connaît ça, nous autres, les architectes. Le bâtiment existe dans notre tête. Il y est né, rêvé. Et puis il faut qu'il vienne. Il faut qu'il apparaisse et c'est très difficile à vivre. C'est dur, de construire. C'est compliqué. » Lion : « Le passage à la construction, le béton, la ferraille, la mécanique, les cohortes d'ouvriers, le temps limité, tout cet univers l'affolait. » Au Danemark, quand Spreckelsen avait une église à bâtir, il faisait les plans à lui seul, il choisissait les briques, le mobilier, les céramiques. À la Défense il est écrasé. Il va être écrasé. Son œuvre menace de l'écraser.

Il faut dire que la France se montre à Spreckelsen sous son jour le pire, confortant tous ses préjugés. Le concours prévoyait qu'on édifie à La Défense un Carrefour international de la

communication dont personne en France ne sait ce que cela pourrait être. On réfléchit, on multiplie les rapports. La maîtrise d'ouvrage est une usine à gaz, censée faire coexister plusieurs structures. Il va falloir des mois pour que Spreckelsen comprenne qui commande. Le financement de l'Arche n'a pas été suffisamment assuré, si bien que, contrairement à ce qui était prévu par le concours, on va devoir affecter une des deux pattes à des bureaux d'entreprises privées. ▶

La Grande Arche de la Défense en construction, en 1988, Johan Otto von Spreckelsen puis Paul Andreu, architectes.
David Wintzer, licence Creative Commons 4.0.

Et il faut faire très vite : le président Mitterrand veut que ses grands travaux soient achevés pour le bicentenaire de la Révolution, en 1989.

Les retards s'accumulent, la maîtrise d'ouvrage s'énerve, Spreckelsen va se plaindre à François Mitterrand, le président demande qu'on le traite bien... L'immiscion du chef de l'État dans la réalisation des « chantiers du président » – expression impensable dans les autres démocraties occidentales – et principalement dans la Grande Arche, aura entravé la maîtrise d'ouvrage, empêché de cadrer l'architecte, et gauchi le déroulement du chantier. On peut parler ici de corruption politique. Il n'y a pas que la corruption financière.

Et plus Spreckelsen se rend compte qu'il n'est pas capable d'assumer la maîtrise d'œuvre, plus il est angoissé. Il faut bien avancer. Chaslin : « Andreu et les autres qui l'épaulaient en France ont considéré qu'il n'était pas vraiment capable et qu'il fallait faire les choses pour lui. Ils ont pris le projet des mains fragiles de cet homme pour le mener à bien le mieux qu'ils pourraient. » Et lui se sent dépossédé. Il est pris au piège. Il ne peut ni diriger seul la construction de son Cube, ni faire confiance aux Français, dont il est convaincu qu'ils vont abâtardir son projet. Il est dans un étai psychique.

Alors, la première pierre du chantier posée, au début de l'été 1985, il s'en va. Il rentre chez lui, au Danemark. Il est à bout. Il était censé suivre la construction en France, il dit qu'il reviendra chaque fois que cela sera nécessaire.

Ses relations avec ses commanditaires français sont de plus en plus tendues. Choix du marbre, habillage des façades de verre, revêtement des grandes marches au bas de l'Arche, décors intérieurs, éclairages : pour l'architecte, les déconvenues se succèdent. Andreu : « Plus on avançait, plus il se voyait débordé : il n'allait pas être en mesure de contrôler le chantier, le résultat ne serait pas ce qu'il voulait. C'est ce qu'on appelle être dépassé par les événements. Il a été blessé dans son orgueil. »

Et voilà que, en mars 1986, la majorité politique bascule ; la droite remporte les élections législatives et Jacques Chirac est nommé chef du gouvernement. On découvre le concept de cohabitation. L'Arche est celui des grands projets qui paie le plus cher ce retournement. Le gouvernement tire un trait sur le Carrefour international de la communication, autrement dit sur la participation de l'État au chantier de la Tête Défense. L'équilibre financier de l'opération est par terre. Les vastes salles conçues par Spreckelsen pour un usage public et bien particulier vont devoir trouver d'autres vocations et des acquéreurs privés. Le bâtiment commence tout juste à sortir de terre. La maîtrise d'ouvrage ne voit qu'une solution permettant de ne pas l'abandonner, accoler à l'Arche des bâtiments de bureaux simples à vendre – là où Spreckelsen tenait à des espaces dégagés. François Mitterrand est toujours président mais ne peut plus rien pour lui. L'architecte vit cette dénaturation de ses vues comme un drame. Le monument qui va être construit sera trop différent du projet lauréat du concours. Il n'a plus de sens pour son concepteur.

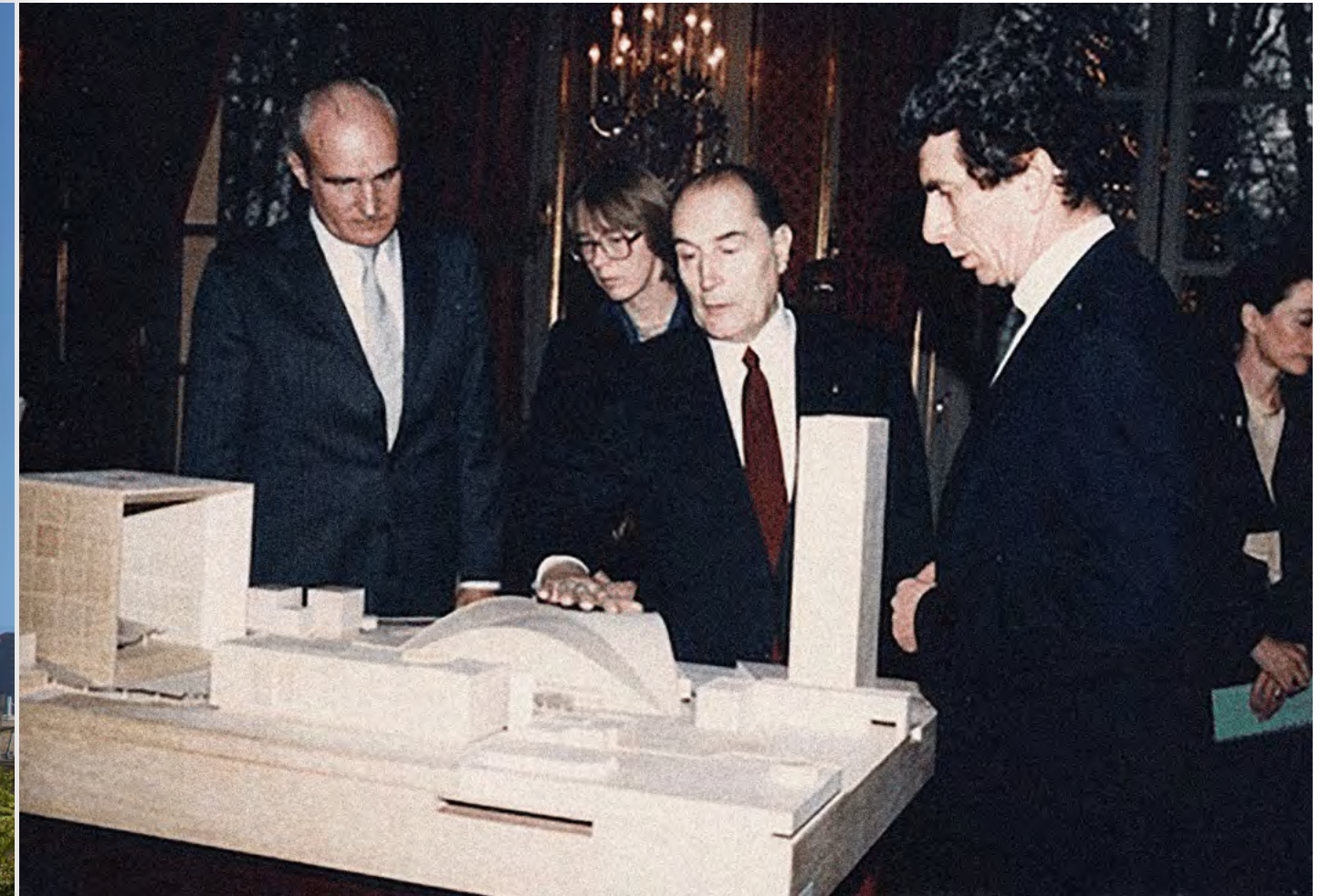


Un jour où Spreckelsen est à Paris, pour une visite du chantier, en juin 1986, il se passe un incident qui impressionne « les Français » : Spreckelsen ne peut plus parler, il est hagard. Il donne tous les signes de quelqu'un qui craque.

Et, à la fin du même mois, il fait ce qu'aucun architecte n'a fait au XX^e siècle, il démissionne. Il laisse la poursuite de chantier à Paul Andreu. Ses interlocuteurs français sont consternés, le président furieux contre eux. Tous tentent de faire revenir Spreckelsen sur sa décision, en vain. Le 31 juillet, l'architecte signe un protocole de quelques lignes. Il ne veut plus être impliqué d'aucune façon dans le chantier. Il refuse d'en rester conseil. Il entend que son nom ne soit jamais associé à ce qui va être construit. Il ne reconnaît pas l'ouvrage à venir comme sien. Mais s'il se montre intraitable, il n'a pas perdu son élégance, il accepte que sa démission soit tenue secrète.

Andreu : « Il ne voulait céder sur rien. Pour finir il a refusé l'obstacle. La construction, c'est une épreuve. Il l'a refusée. Du coup, il s'est infligé une épreuve bien plus dure ».

En octobre, la même année 1986, Spreckelsen passe quelques jours à Paris. Aucun de ceux qui achèvent la construction de l'Arche ne le sait. Qu'est-il venu faire dans la capitale ? Est-il allé observer le chantier en cachette ? Toujours est-il qu'il est pris de douleurs. À l'Hôpital américain de Paris, les médecins lui révèlent qu'il est malade.



Et puis, en mars 1987, Lion, Andreu, Subileau, Chaslin, apprennent la mort de Johan von Spreckelsen. Personne en France ne sait exactement quel mal l'a emporté, aujourd'hui encore. Les relations sont devenues glaciales avec sa famille.

Dauge : « C'a été une histoire tragique. Cet homme a vécu la construction de l'Arche comme un dépouillement. C'était un écorché vif. Il a énormément souffert. » Andreu : « Une histoire tragique, oui, si l'on précise que le tragique n'a pas tant été un tragique de situation qu'un tragique propre à la personne même de Spreckelsen. Il n'a pas eu le dévouement qu'il aurait dû avoir pour son œuvre. S'il avait fait passer son œuvre avant son ego, il serait resté. Il se serait battu. Mais, en abandonnant, il s'est fait une violence terrible. Je pense que ce type de violence se porte au corps et qu'il en est mort. » ■

Bibliographie : *La Grande Arche*, Laurence Cossé, éd. Gallimard, 2016.

Filmographie : *L'inconnu de la Grande Arche*, réalisation Stéphane Demoustier, avec Swann Arlaud, Claes Bang, Sidse Babett Knudsen. Sortie prévue à l'automne 2025.

À gauche : la Grande Arche actuellement.
Photo Arthur Weidmann, licence Creative Commons 3.0

Ci-dessus : de gauche à droite, Johan Otto von Spreckelsen, sa traductrice, le président François Mitterrand et Robert Lion, directeur général de la Caisse des dépôts et consignations, devant la maquette de la Grande Arche.
Photo licence Creative Commons 4.0

LE MACCARTHYISME, UNE INQUISITION AMÉRICAINE

Par **COLINE SERREAU**, de la section cinéma et audiovisuel de l'Académie des beaux-arts, présidente de l'Académie et de l'Institut de France pour l'année 2025

Le contexte historique

Aux États-Unis, la dépression de 1929, la grande misère dans la population, la guerre civile espagnole et la victoire de Franco provoquent l'indignation d'une partie du peuple et de certains intellectuels. S'ensuit une montée du parti communiste aux États-Unis, le CPUS, qui rencontre un certain succès.

Entre 1950 et 1954, le rideau de fer s'abat entre l'Amérique et l'URSS, c'est la guerre froide.

Le « maccarthysme » s'inscrit dans ce contexte où l'angoisse face à l'expansion du communisme alimente une paranoïa collective.

Sous l'impulsion du sénateur Joseph McCarthy, des campagnes de chasse aux sorcières sont menées à travers les États-Unis pour démasquer de supposés communistes infiltrés dans les institutions, l'armée et surtout dans les industries culturelles.

Hollywood devient une des principales cibles de cette croisade idéologique où des cinéastes, scénaristes et acteurs sont accusés d'activités « anti-américaines ».

Des carrières brillantes furent brisées, des œuvres censurées, un climat de peur et de délation s'installa dans la création artistique.

Un antisémitisme sans complexe s'exprimait, d'autant que la plupart des grands talents qui avaient forgé la grandeur des débuts d'Hollywood étaient des juifs allemands, autrichiens, ukrainiens ou venant d'autres pays de l'est, réfugiés fuyant les pogromes, la guerre civile en Russie ou le nazisme naissant.

Beaucoup d'entre eux cultivaient les idéaux socialistes.

On peut citer les réalisateurs : Ernst Lubitsch, Billy Wilder, William Wyler, Michaël Curtiz, Josef von Sternberg, Erich von Stroheim, Fred Zinnemann, Fritz Lang, Joseph Mankiewicz, Otto Preminger, Jules Dassin, Stanley Kubrick... Ainsi que les fondateurs de plus grands studios : Jack Warner (Warner Brothers), Harry Cohn (Columbia), David O. Selznick, Louis B. Mayer (Metro Goldwyn Mayer), Adolph Zukor (Paramount), Carl Laemmle (Universal).

Henry Ford, magnat de l'automobile et antisémite notoire, publie en 1920 un livre intitulé *The international jew*, dans lequel il dénonce l'influence pernicieuse des juifs dans des films incitant à « la violence, glorifiant le sexe et corrompant la jeunesse américaine ». Certains extraits de ce livre ont été reproduits des années plus tard dans *Mein Kampf* d'Adolf Hitler.

Paradoxalement, les propriétaires des grands studios ont collaboré avec zèle avec le maccarthysme, par désir de s'intégrer dans la société américaine.

Enfin une campagne homophobe d'une violence inouïe est lancée, certains perdent leur emploi, d'autres se suicident. L'homosexualité est déclarée comme « anti-américaine ».

En 1938 est créée la HUAAC (House Un-American Activities Committee). Cette commission d'enquête, organe clé du maccarthysme, commence à s'intéresser à Hollywood dans les années 40.

La HUAAC convoque des artistes pour témoigner et « signaler » d'autres présumés communistes.

Ceux qui refusent de coopérer sont inscrits sur des listes noires, empêchés de travailler.

Le 25 novembre 1947 la MPAA (Motion Picture Association of America, Association du cinéma américain) annonce qu'elle n'emploiera plus de communistes. Disney, lui, affirme que la menace communiste est sérieuse dans l'industrie cinématographique et licencie un grand nombre de ses employés, particulièrement les syndicalistes et les grévistes.

Ronald Reagan, président de la « Screen Actor's Guild », le syndicat des acteurs, dénonce la mainmise d'une clique communiste sur son syndicat.

Entre le 20 octobre et le 20 novembre 1947, dix-neuf réalisateurs, scénaristes et producteurs d'Hollywood, dont treize sont de confession juive, sont appelés à témoigner. Seuls onze sont entendus. Bertold Brecht en fait partie. Aussitôt après son audition, il quitte les États-Unis, pour ne plus jamais y revenir. Il avait déjà échappé de justesse au nazisme, son épouse Hélène Weigel aux camps d'extermination, le maccarthysme lui rappelle de très mauvais souvenirs, il préfère se réfugier en Suisse.

Restent ceux qu'on a appelés les « Dix d'Hollywood ». L'accusation n'a qu'un but : prouver l'appartenance de ces hommes au Parti communiste américain et l'infiltration communiste dans les studios. Ils reçoivent le soutien de grands artistes comme John Huston, Billy Wilder, William Wyler, Lauren Bacall, Humphrey Bogart, Bette Davis, Henri Fonda, Judy Garland, Katharine Hepburn, Gene Kelly qui protestent et fondent le « comité pour le premier amendement », celui qui protège la liberté d'expression. Durant leur interrogatoire, les Dix invoquent en outre le cinquième amendement qui leur permet de ne pas



répondre aux questions de la HUAAC. Le tribunal les inculpe alors pour outrage à la cour. Ils sont licenciés sans indemnités, leurs employeurs jurent devant la presse qu'ils ne les emploieront plus jamais.

La fameuse « liste noire » d'Hollywood est née. Tous ceux qui refusent de coopérer avec la HUAAC y sont inscrits, alors que la plupart d'entre eux ont surtout des positions antinazies et contre l'antisémitisme. Entre 1947 et 1953, 26 000 personnes font l'objet d'une enquête approfondie.

On compte environ 8 000 démissions et révocations pour cause d'appartenance à des « organisations subversives » ou pratiques homosexuelles, de gens qui n'ont jamais plus retrouvé de travail dans l'industrie du cinéma. Cette liste noire n'est à aucun moment mentionnée comme telle, les preuves des accusations ne seront jamais rendues publiques.

Cette liste existera jusque dans les années 60.

Voici l'histoire de quelques-uns des artistes les plus connus, foudroyés par le maccarthysme :

Charles Chaplin : en 1947, le FBI lance une enquête officielle à son encontre. L'homme d'origine britannique semble particulièrement surveillé : son dossier comprend 2 000 pages. La dernière note remonte à 1978, soit un an après sa mort.

Un homme en particulier est convaincu que Chaplin est dangereux pour les États-Unis : J. Edgar Hoover, directeur du FBI pendant 48 ans, raciste, sexiste, homophobe, viscéralement anticommuniste et qui d'ailleurs était lui-même homosexuel, aimant à se travestir. La mafia possédait des photos compromettantes de Hoover et le faisait chanter, c'est pourquoi il n'a jamais réellement inquiété ladite mafia. Tout ceci est raconté dans le film *J. Edgar* de Clint Eastwood avec Leonardo DiCaprio.

Le regard sévère de Chaplin détonne dans cette Amérique qui peine à faire son auto-critique. Chaplin, lors du monologue final du *Dictateur* (1940), énonce clairement sa vision du monde moderne : **L'avidité a empoisonné l'esprit des hommes, a barricadé le monde dans la haine, nous a fait sombrer dans la misère et les effusions de sang.** Le *Dictateur* est l'un des meilleurs films de Chaplin, mais il va vite provoquer sa chute à ▶

En haut : adieu à l'aéroport de Los Angeles, le 8 juin 1950, aux membres envoyés en prison des « 10 de Hollywood », scénaristes, réalisateurs et producteurs ayant refusé de coopérer, en 1947, avec la Commission des activités anti-américaines de la Chambre des représentants (HUAC). Dalton Trumbo est le 4^e à partir de la gauche.

Photo Wisconsin Center for Film and Theater Research

Hollywood. En 1952, quand Chaplin présente à Londres son film le plus autobiographique *Les Feux de la rampe*, son sourire est crispé : il vient d'apprendre l'annulation de son visa de retour. S'il rentre en Amérique, il sera arrêté. Chaplin décide d'abandonner sa maison et ses biens, il tourne le dos aux Américains et choisit l'exil en Suisse.

Il écrit dans son autobiographie : « *Que je revienne ou non dans ce triste pays avait peu d'importance pour moi. J'aurais voulu leur dire que plus tôt je serais débarrassé de cette atmosphère haineuse, mieux je serais, que j'étais fatigué des insultes et de l'arrogance morale de l'Amérique* ».

Il faudra attendre 1972 pour qu'Hollywood se fasse pardonner cette ignominie en décernant à Chaplin un Oscar d'honneur. La standing ovation pour lui dure douze minutes, c'est la plus longue de l'histoire de l'Académie.

Dalton Trumbo : Trumbo est l'un des Dix d'Hollywood, qui refusent de répondre à la question : « Êtes-vous encore, ou avez-vous été membre du parti communiste ? ».

Trumbo est condamné à une peine de prison qu'il effectue en 1950 pendant onze mois. Voici un extrait tiré de l'audience de Dalton Trumbo devant la commission :

L'enquêteur en chef : Monsieur Trumbo, je vais vous poser diverses questions, auxquelles il faudra répondre par « oui » ou par « non ».

Dalton Trumbo : Je répondrai par oui ou par non si cela me convient. Il y a beaucoup de questions auxquelles on ne peut pas répondre par « oui » ou « non », à moins d'être un imbécile ou un esclave.

Trumbo s'exile au Mexique, où il continue à écrire des scénarii sous des noms d'emprunts. Entre 1947 et 1960, il écrit 17 films sans être crédité pour son travail. Il remporte même l'Oscar du meilleur scénario pour *Les Clameurs se sont tues* de Irving Rapper. Il sort officiellement de la liste noire en 1960, lorsque Otto Preminger, pour *Exodus* et puis Kirk Douglas, pour *Spartacus* de Stanley Kubrick, exigent que Dalton Trumbo soit crédité sous son vrai nom au générique. En 1971, Trumbo obtient le Grand prix du jury à Cannes pour son film, *Johnny s'en va-t-en guerre*.

Orson Welles : Welles est tombé en disgrâce auprès des producteurs américains, parce qu'il figure depuis novembre 1947 à la suite des recommandations de la HUAAC sur la liste noire de la MPAA. Welles s'exile en Europe.

Hans Eisler : Eisler, élève d'Arnold Schönberg, a collaboré avec Bertolt Brecht et mis en musique ses poèmes. La musique d'Eisler, communiste et « demi-juif », et la poésie de Brecht, furent bannies par le parti nazi en 1933, et les deux amis furent contraints à l'exil. Eisler déménage à Hollywood, où il compose la musique de nombreux films dont ceux de Fritz Lang, de Jean Renoir... Eisler est entendu par la HUAAC. On l'accuse d'être



« le Karl Marx du communisme dans le domaine musical » et un agent soviétique à Hollywood. Il est inscrit sur la liste noire du cinéma et contraint de quitter les États-Unis.

John Berry : il débute comme acteur avec Orson Welles puis devient l'assistant de Billy Wilder au cinéma. Il est dénoncé comme communiste et inscrit sur la liste noire du cinéma. Pour cette raison, il est contraint de s'exiler en France au début des années 1950.

Arthur Miller : en juin 1956, il est convoqué pour s'expliquer devant la HUAAC. Il a été dénoncé par Elia Kazan. Il refuse de dénoncer qui que ce soit, il est déclaré coupable d'*outrage au Congrès* pour avoir refusé de révéler les noms des membres d'un cercle littéraire suspecté d'affiliation communiste.

Jules Dassin : bien qu'il ait quitté le PC depuis 1939, lors de la « chasse aux sorcières », il est dénoncé par Edward Dmytryk. Dassin refuse de dénoncer qui que ce soit. Inscrit sur la « liste noire », il s'exile en Europe en 1949. Il est alors annoncé aux producteurs européens que les films de Jules Dassin ne pourront jamais être distribués aux États-Unis. Sa carrière américaine s'arrête.

Joseph Losey : après des études en Allemagne avec Bertolt Brecht, Losey retourne aux États-Unis, parvenant jusqu'à Hollywood. Sommé en 1952 de se présenter devant l'HUAAC, il choisit de s'exiler au Royaume-Uni.

Richard Wright : son roman *Native Son* (1940), premier roman écrit par un Afro-Américain, rencontre un succès fulgurant. En quelques heures, certaines librairies sont en rupture de stock, en trois semaines, 215 000 exemplaires sont vendus. Les critiques sont enthousiastes et comparent Wright à Steinbeck,

Dostoïevski ou Dickens. Pour échapper aux poursuites du maccarthysme, Richard Wright est obligé de se réfugier en France avec sa femme et sa fille.

Leonard Bernstein : né de parents juifs ukrainiens, il est principalement connu pour sa collaboration avec Jerome Robbins au théâtre et au cinéma (*West Side Story*). Il lutte contre la politique du maccarthysme du début des années 1950 et ensuite contre la guerre du Vietnam. Pendant 35 ans, soupçonné d'appartenir à une organisation communiste, il fait l'objet de plusieurs enquêtes fédérales. En 1953 il se voit refuser le renouvellement de son passeport et frôle même la détention.

Dashiell Hammett : considéré comme le fondateur du roman noir, il est accusé de communisme par la HUAAC, il est envoyé en prison. En 1951, Hammett est traité de « conspirateur rouge » et de « subversif très dangereux » par le magazine *Hollywood Life*. Ses ouvrages sont retirés des bibliothèques publiques à cette période. Ils y retrouveront leur place après l'intervention du président Eisenhower.

Elia Kazan : un cas de conscience : Elia Kazan, une des figures les plus controversées de cette époque, réalisateur acclamé de *Un tramway nommé désir* et *Sur les quais* coopérera avec la commission, contrairement à Trumbo ou Chaplin, et pour sauver sa propre carrière, livrera à la HUAAC les noms de collègues supposément communistes. Son empressement à dénoncer ses amis et connaissances met un terme à des dizaines de carrières. Ses choix, bien qu'ils lui aient permis de continuer à tourner, entachèrent durablement sa réputation, soulevèrent des interrogations éthiques sur l'intégrité artistique face à la peur et laissèrent une blessure profonde dans le milieu artistique.

Parallèles avec l'époque contemporaine

Le maccarthysme, en érigeant la peur et la suspicion en méthode de gouvernance, illustre le danger des politiques fondées sur la dénonciation et l'intimidation. Aujourd'hui, des parallèles inquiétants peuvent être établis avec la situation conflictuelle mondiale, le développement des technologies de surveillance et la montée des discours sécuritaires qui rappellent l'ère où la liberté individuelle était sacrifiée au nom de la « sécurité nationale ».

À l'instar des tensions de la guerre froide, nos sociétés actuelles sont marquées par une polarisation politique et culturelle qui menace la liberté d'expression et la diversité des voix artistiques.

Un avertissement pour l'avenir

L'histoire du maccarthysme et de ses victimes dans l'industrie cinématographique est un rappel poignant de la fragilité des libertés fondamentales face à la peur et aux abus de pouvoir. À l'heure où des forces similaires de censure et de division resurgissent, il est impératif de protéger la liberté d'expression et de création, garantes de la richesse culturelle et démocratique des nations.

À travers le prisme des artistes foudroyés par le maccarthysme, nous comprenons que l'art, miroir de la société, est toujours l'un des premiers domaines que l'on attaque lors des crises politiques. Mais il est aussi un espace de résistance. Quand les voix des artistes se taisent, c'est la société toute entière qui perd son âme.

Lorsqu'une société se trouve au tournant d'une profonde mutation, qu'elle doit évoluer ou s'effondrer, les forces rétives aux changements s'affolent de peur de perdre leurs privilèges et leur pouvoir, elles ont besoin de gouvernements forts et de répression violente pour se maintenir en place.

Ne serions-nous pas dans ce moment de notre histoire, mondialement ?

Pour terminer avec une note humoristique, voici une citation d'une interview de Mary Anne Trump, la maman de Donald Trump, parlant de son fils à un journaliste : « Oui c'est un idiot qui n'a pas le moindre bon sens, ni aucune compétence sociale, mais c'est mon fils. J'espère seulement qu'il ne fera jamais de politique. Ce serait un désastre ». ■

En haut : l'acteur Robert Taylor devant la Commission des activités anti-américaines de la Chambre des représentants (HUAC), 1947. Photo Globe Photos Inc. 1947.



SA Karim Aga Khan IV

Élu le 21 novembre 2007 comme membre associé étranger au fauteuil précédemment occupé par l'architecte japonais Kenzo Tange (1913-2005), Son Altesse Karim Aga Khan est décédé le 4 février dernier à l'âge de 88 ans.

Son Altesse le Prince Karim Aga Khan, grand mécène, est le chef spirituel des ismaéliens nizârites et le 49^e imam de cette communauté. Après son enfance passée à Nairobi, il effectue ses études en Suisse puis à l'Université d'Harvard dont il est diplômé en histoire islamique. Le 11 juillet 1957, il succède à son grand père, Sir Sultan Mohamed Shah Aga Khan, à la tête d'une communauté de plus de dix millions d'ismaéliens dispersés dans le monde entier. Il s'est efforcé d'améliorer les conditions de vie de la communauté ismaélienne, mais également le bien-être de l'ensemble des populations défavorisées, en créant le réseau Aga Khan de Développement (AKDN), un groupe d'agences visant à l'amélioration des conditions de vie des populations des pays en voie de développement, sans distinction de confession ni d'origine, dans les domaines de l'éducation, la santé, l'architecture, le développement rural et la promotion de l'entreprise privée. Passionné d'architecture, il a créé en 1977 le Prix Aga Khan d'architecture qui récompense des projets architecturaux novateurs destinés aux sociétés musulmanes. Il est également à la tête d'un important programme de soutien aux villes historiques fondé en 1992, visant à conserver et réhabiliter édifices historiques et espaces urbains au sein du monde musulman. Depuis 2005, le Prince Karim Aga Khan s'est engagé dans un vaste projet de rénovation et de développement du domaine de Chantilly, propriété de l'Institut de France depuis 1984. Le 28 mai 2009, il a reçu les insignes de grand mécène et grand donateur du ministère de la Culture. ■ Photo Brigitte Eymann

Jacques-Louis Binet, élu correspondant dans la section des membres libres le 10 avril 2002, est décédé le 17 décembre 2024 à l'âge de 92 ans.

Gualtiero Busato, élu correspondant dans la section de sculpture le 26 mai 2004, est décédé le 3 janvier 2025 à l'âge de 83 ans.

Élections



Bureau 2025 de l'Académie

Au cours de la première séance de l'année, le mercredi 8 janvier 2025, l'Académie des beaux-arts a procédé à l'élection de son bureau pour 2025.

Coline Serreau, membre de la section cinéma-audiovisuel, et **Jean Gaumy**, membre de la section de photographie, ont été élus présidente et vice-président de l'Académie des beaux-arts pour l'année 2025.

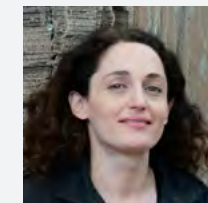
Laurent Petitgirard, membre de la section de composition musicale, est secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts depuis le 1er février 2017. ■

En haut : la salle des séances de l'Institut de France
Photo Juliette Agnel
Ci-dessus : le Bureau 2025, Coline Serreau, Jean Gaumy
et Laurent Petitgirard.
Photos Juliette Agnel et Yann Arthus-Bertrand

Au cours des séances plénières du 13 novembre et du 18 décembre 2024, l'Académie des beaux-arts a élu **Guy Savoy** au fauteuil V de la section des membres libres, précédemment occupé par Michel David-Weill (1932-2022), et **Eva Jospin** au fauteuil I de la section de sculpture, précédemment occupé par Jean Cardot (1930-2020).



Né en 1953 à Nevers, **Guy Savoy** passe son enfance en Isère auprès de son père jardinier et de sa mère cuisinière. À 15 ans, il décide qu'il sera « cuisinier... ou rien ! ». En 1969, âgé de 16 ans, il entre en apprentissage chez le maître chocolatier Louis Marchand puis devient apprenti chez Les Frères Troigros. Sa formation se poursuit chez Lasserre à Paris, au Lion d'Or à Genève, puis à L'Oasis à la Napoule. Il est remarqué par Claude Vergé, alors à l'affût des « grands talents en herbe », qui lui confie en 1977 La Barrière de Clichy. À 27 ans, il ouvre son premier restaurant, rue Duret à Paris, puis rue Troyon. La reconnaissance du monde de la gastronomie viendra rapidement. Guy Savoy ouvre en 2003 deux nouvelles tables à Paris : l'Atelier Maître Albert et le Chiberta. En 2006, il s'exporte à l'étranger avec l'ouverture d'un Restaurant Guy Savoy à Las Vegas. En 2013, il entre au Comité Colbert. Le Restaurant Guy Savoy s'installe en 2015 à la Monnaie de Paris. François Pinault propose alors d'y installer des œuvres de sa collection. Guy Savoy est choisi à deux reprises pour représenter la gastronomie française aux États-Unis : par le président Nicolas Sarkozy lors de son voyage officiel en 2007 puis par le président Emmanuel Macron lors de sa visite d'État en 2018. En 2024, le Restaurant Guy Savoy - Monnaie de Paris est nommé « Meilleur Restaurant du Monde » par La Liste pour la septième année consécutive, et figure toujours au sommet des guides gastronomiques du monde entier. Photo © Restaurant Guy Savoy



Née en 1975 à Paris, **Eva Jospin** est diplômée de l'École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Son œuvre se caractérise par un jeu subtil entre l'échelle monumentale et les éléments microscopiques. Depuis une quinzaine d'années, elle compose de minutieux paysages forestiers et architecturaux, qu'elle décline sur différents médiums. Dessinés à l'encre ou brodés, taillés dans le carton ou sculptés en bronze, ils évoquent les jardins baroques italiens, les rocailles fantaisistes du XVIII^e siècle et les grottes artificielles. Le travail d'Eva Jospin, pensionnaire de la Villa Médicis à Rome en 2016-2017, a été présenté dans de nombreuses expositions : Palais de Tokyo à Paris (Inside, 2014), Palazzo dei Diamanti à Ferrare en 2018, Museum Pfalzgalerie à Kaiserslautern en 2019, Hayward Gallery à Londres en 2020, Het Noordbrabants Museum à Den Bosch (Paper Tales, 2021), Musée de la Chasse et de la Nature à Paris (Galleria, 2021), Fondation Thalie à Bruxelles (Panorama, 2023), Palais des Papes à Avignon (Palazzo, 2023). On lui commande plusieurs installations monumentales immersives : Cour carrée du Louvre (Panorama, 2016), Abbaye de Montmajour (Cénotaphe, 2020). Elle crée des œuvres pérennes au Domaine de Chaumont-sur-Loire (Folie, 2015), au Beupassage à Paris (La Traversée, 2018), à Nantes (Le Passage, 2019). En 2022, elle inaugure une installation permanente sur la Piazza del Liberty à Milan (Microclima). En 2024, de nouvelles expositions personnelles d'Eva Jospin sont organisées au Museo Fortuny lors de la 60e Biennale de Venise (Selva) et à l'Orangerie du Château de Versailles (Eva Jospin - Versailles). Photo © Eva Jospin, droits réservés.

Au cours de la séance plénière du mercredi 16 octobre 2024, l'Académie des beaux-arts a élu **Florence Viguier-Dutheil** correspondante de la section des membres libres. Après des études d'histoire et d'histoire de l'art, elle est conservatrice en chef du patrimoine et directrice du musée Ingres Bourdelle de Montauban depuis 2003. Elle a participé à la rédaction de nombreux catalogues et articles sur les collections de ce musée et à l'organisation de plus de 40 expositions en France et à l'étranger.



« Regards croisés »

Du 22 janvier au 31 mars 2025 se se tenait en Chine, au musée des beaux-arts de Guangzhou, avec le soutien de l'Académie des beaux-arts, une exposition intitulée « Regards croisés ».

Réunissant les peintres et sculpteurs **Chu Teh Chun, Zao Wou Ki, Wu Guangzong, Wu Weishan, Claude Abeille, Jean Anguera, Jean Cardot, Philippe Garel, Brigitte Terziev, Pierre-Yves Trémois** et le photographe **Bruno Barbey**, c'est la suite d'une précédente exposition qui a acueilli plus de 500 000 visiteurs au musée de Chengdu, dans le courant des mois d'octobre et novembre 2024, à l'occasion du 60^e anniversaire des relations diplomatiques franco-chinoises. ■

Commissaires d'exposition : Chen Yan et Didier Bernheim.



En haut : le centre d'art de Guangzhou (Canton), Chine, province du Guangdong.
Photo lw.gov.cn.

Ci-dessus : Claude Abeille, *Embarquement*, bronze exposé durant l'exposition « Héritage Immortel », en 2019, au Musée national d'art moderne de Pékin.
Photo DR

L'Académie des beaux-arts et l'Académie des sciences morales et politiques ont participé le jeudi 3 octobre à l'édition 2024 de la Nuit du Droit, un événement national initié par le Conseil constitutionnel en 2018 pour célébrer l'anniversaire de la Constitution de la V^e République.

Cette soirée était organisée autour de la thématique « Droit d'auteur, droit moral au temps de l'intelligence artificielle » sous la Coupole du Palais de l'Institut de France et diffusée en direct sur la chaîne YouTube de l'Académie des beaux-arts. ■

Ci-dessus : Laurent Petitgirard, Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, Xavier Darcos, Chancelier de l'Institut de France, et Bernard Stirn, Secrétaire perpétuel de l'Académie des sciences morales et politiques.

Photos Domingo Soudais



Ouvert aux candidats de toute nationalité résidant en Europe, sans limite d'âge, ce prix inédit récompensera chaque année une œuvre d'art digital créée et diffusée entre 2021 et 2024, faisant écho aux disciplines représentées à l'Académie des beaux-arts : la peinture, la sculpture, l'architecture, la gravure et le dessin, la musique, le cinéma, la photographie et la chorégraphie.

Cette collaboration entre l'Académie des beaux-arts et la Fondation Etrillard s'inscrit dans une volonté de promouvoir l'art numérique comme une discipline artistique à part entière, prolongeant l'histoire des arts à l'ère des nouvelles technologies et conjuguant interdisciplinarité et dialogue entre tradition et nouveaux médias.

Suite à un appel à candidatures, trois finalistes seront sélectionnés, parmi lesquels le jury désignera une œuvre lauréate. Saluant le parcours et l'œuvre de l'artiste, ce prix sera doté d'un montant de 20 000 euros. L'œuvre lauréate sera présentée à l'Académie des beaux-arts ou dans un lieu partenaire de la Fondation l'année suivante. Le premier *Prix Arts numériques* sera remis sous la Coupole du Palais de l'Institut de France à l'automne 2025.

Présidé par Gilles Etrillard, président et fondateur de la Fondation Etrillard, le jury pluridisciplinaire est composé de Valérie Belin, photographe et artiste plasticienne, membre de l'Académie des beaux-arts, Philippe Bettinelli, conservateur au service Nouveaux Médias du Centre Pompidou, Jean-Marie Dallet, artiste numérique et professeur à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Patrick Flandrin, physicien et membre de l'Académie des sciences, Alain Fleischer, artiste et directeur du Fresnoy - Studio national des arts contemporains, Sabine Himmelsbach, directrice de la HEK (*Haus der Elektronischen Künste*) à Bâle, Suisse, Margit Rosen, responsable des collections, des archives et de la recherche au ZKM Zentrum für Kunst und Medien à Karlsruhe, Allemagne, Marjane Satrapi, auteure de bande dessinée et réalisatrice, membre de l'Académie des beaux-arts. ■

Prix européens Art Explora - Académie des beaux-arts 2024

Le mercredi 11 décembre 2024, les Prix européens Art Explora - Académie des beaux-arts ont été remis à cinq organisations culturelles récompensées pour leurs projets particulièrement innovants en termes d'engagement des publics.

La remise des Prix s'est tenue en conclusion de l'événement annuel « Arts & Public ! », temps inédit de rencontres et d'échanges pour les professionnels de la culture intéressés par les enjeux de renouvellement du dialogue entre arts et publics, et organisé sous la Coupole du Palais de l'Institut de France.

Le jury de l'édition 2024 était composé de Cora Cohen Azria, professeur à l'Université de Lille, Hervé Di Rosa, artiste peintre, membre de l'Académie des beaux-arts, Tiffany Fukuma, experte culture et coopération internationale, Frédéric Jousset, président d'Art Explora, Pepa Octavio De Toledo, responsable du programme d'art citoyen à la Fondation Daniel et Nina Carasso, Laurent Petitgirard, compositeur, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, Angelin Preljocaj, chorégraphe, danseur, membre de l'Académie des beaux-arts et Pierre Thys, directeur général et artistique du Théâtre National Wallonie- Bruxelles.

Lauréat Catégorie 1 (Organisations culturelles jusqu'à 500 000 euros de budget annuel) : **Udruga Skribonauti**, (Croatie) • Lauréat - Catégorie 2 (Organisations culturelles de 500 000 à 2 millions d'euros de budget annuel) : **Trafó House of Contemporary Arts Budapest** (Hongrie) • Lauréat - Catégorie 3 (Organisations culturelles de plus de 2 millions d'euros de budget annuel) : **CND Centre national de la danse** (France) • Prix spécial du jury : **Fundació Orfeó Català - Palaud de la Música Catalana** (Espagne) • Prix du public : **Museum of Cycladic Art** (Grèce). ■

Photo © Udruga Skribonauti



La nouvelle édition des « Ateliers ouverts : Les rencontres de Montmartre » avait lieu le vendredi 7 et le samedi 8 février. Le public a eu l'occasion de découvrir le travail en cours et les ateliers des artistes en résidence sur le site de la Cité internationale des arts à Montmartre.

Porté par la Cité internationale des arts, la Fondation Art Explora et l'Académie des beaux-arts, cet évènement réunissait une vingtaine d'artistes aux origines et pratiques variées, en résidence grâce aux programmes « Art Explora x Cité internationale des arts » et « Académie des beaux-arts x Cité internationale des arts ».

Projections, ateliers, workshops, conversations avec les artistes ont rythmé ces deux journées dans une programmation éclectique, chaque année renouvelée. À l'occasion de ce rendez-vous, **Damien Fragnon, Kenrick McFarlane, Omar Fidel García et Marisol Méndez**, artistes en résidence du programme « Académie des beaux-arts x Cité internationale des arts » depuis septembre 2024, ont notamment fait découvrir leurs ateliers et leurs travaux au public nombreux.

Étaient également présentées, les œuvres des artistes **Alice Brygo, Zoya Laktionova, Sorour Darabi, Judith Auffray, Anna Biriulina, Gaby Sahhar, Ali Tnani, Suzanne Treister, Kent Chan, Steffani Jemison & Peng Zuqiang, M'barka Amor, Afrikadaa, Baff Akoto, Myriam Omar Awadi et Naufus Ramírez-Figueroa**.

En haut et ci-contre : les artistes en résidence Kenrick McFarlane et Damien Fragnon.
Photo Service communication Académie des beaux-arts



À quelques jours de la réouverture de Notre-Dame de Paris, après cinq ans de travaux de restauration, l'Académie des beaux-arts organisait une soirée exceptionnelle le 2 décembre, soit 220 ans jour pour jour après le sacre de Napoléon à Notre-Dame de Paris.

Architecture, musique, littérature, tous les arts étaient conviés lors de cet événement en hommage à ce monument, source d'inspiration toujours renouvelée pour les artistes depuis son édification au Moyen-Âge. De nombreux intervenants ont livré leur vision de la cathédrale et rappelé certains épisodes historiques parfois méconnus.

La musique était particulièrement présente au cours de cette Nuit grâce notamment à la participation de **Thierry Escaich**, membre de l'Académie et organiste co-titulaire de Notre-Dame.

Cette soirée était conçue et animée par **Adrien Goetz**, président de l'Académie des beaux-arts en 2024, avec la participation de **Benedikte Andersson, Père Jean-Robert Armogathe, Barry Bergdoll, Jacques-Olivier Boudon, Thomas W. Gaethgens, Barthélémy Jobert, Catherine Meurisse et Maryvonne de Saint-Pulgent**.

En haut : illustration originale de Catherine Meurisse
Ci-dessous : sous la Coupole du Palais de l'Institut, Adrien Goetz animait la soirée dédiée à la cathédrale. Photo Patrick Rimond / Académie des beaux-arts



L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Bureau 2025

Secrétaire perpétuel : Laurent Petitgirard | Présidente : Coline Serreau | Vice-président : Jean Gaumy

Membres

Section I – Peinture

Yves Millecamps (2001) • Philippe Garel (2015)
Jean-Marc Bustamante (2017) • Gérard Garouste (2017)
Fabrice Hyber (2018) • Ernest Pignon-Ernest (2021)
Hervé Di Rosa (2022) • Nina Childress (2024)
Tania Mouraud (2024)

Section II – Sculpture

Claude Abeille (1992) • Brigitte Terziev (2007)
Pierre-Édouard (2008) • Jean Anguera (2013)
Jean-Michel Othoniel (2018) • Anne Poirier (2021)
Eva Jospin (2024)

Section III – Architecture

Jacques Rougerie (2008) • Aymeric Zublena (2008)
Alain Charles Perrot (2013) • Dominique Perrault (2015)
Jean-Michel Wilmotte (2015) • Marc Barani (2018)
Bernard Desmoulin (2018) • Pierre-Antoine Gatier (2019)
Anne Démians (2021)

Section IV – Gravure et dessin

Érik Desmazières (2008) • Astrid de La Forest (2016)
Pierre Collin (2018) • Catherine Meurisse (2020)
Emmanuel Guibert (2023)

Section V – Composition musicale

Laurent Petitgirard (2000) • François-Bernard Mâche (2002)
Édith Canat de Chizy (2005) • Michaël Levinas (2009)
Gilbert Amy (2013) • Thierry Escaich (2013)
Bruno Mantovani (2017) • Régis Campo (2017)

Correspondants

Section I – Peinture

Swie-Hian Tan (1987) • Pat Andrea (2002)
Lydia Harambourg (2006) • Michèle Salmon (2009)
Bernard Marcadé (2021) • Guy Boyer (2023)

Section II – Sculpture

Jean Dubos (1977) • Didier Bernheim (2009)
WU Weishan (2017) • Patrick Poirier (2021)
Françoise Docquier (2022) • Catherine Francblin (2023)

Section III – Architecture

Jean-François Collignon (2004) • Robert Werner (2004)
Frédéric Migayrou (2006) • François Chaslin (2009)
Philippe Trétiack (2009) • Sabine Frommel (2020)
Francis Rambert (2020) • Chris Younès (2023)

Section IV – Gravure et dessin

Claude-Jean Darmon (2006) • Sylvie Patin (2006)
Emmanuel Pernoud (2023) • Thierry Groensteen (2024)
Claudine Grammont (2024)

Section VI – Membres libres

Henri Loyrette (1997) • François-Bernard Michel (2000)
Marc Ladreit de Lacharrière (2005)
William Christie (2008) • Patrick de Carolis (2010)
Muriel Mayette-Holtz (2017) • Adrien Goetz (2017)
Christophe Leribault (2023) • Guy Savoy (2024)

Section VII – Cinéma et audiovisuel

Roman Polanski (1998) • Régis Wargnier (2007)
Jean-Jacques Annaud (2007) • Coline Serreau (2018)
Marjane Satrapi (2024)

Section VIII – Photographie

Yann Arthus-Bertrand (2006) • Jean Gaumy (2016)
Sebastião Salgado (2016) • Dominique Issermann (2021)
Françoise Huguier (2023) • Valérie Belin (2024)

Section IX – Chorégraphie

Thierry Malandain (2019) • Blanca Li (2019)
Angelin Preljocaj (2019) • Carolyn Carlson (2020)

Associés étrangers

S.M.I. Farah Pahlavi (1974) • Woody Allen (2004)
SA Sheikha Mozah (2007) • Sir Norman Foster (2007)
Antonio López García (2012) • Philippe de Montebello (2012)
Jiří Kylián (2018) • Georg Baselitz (2019)
William Kentridge (2021) • Giuseppe Penone (2022)
Annie Leibovitz (2022)

Section V – Composition musicale

Maryvonne de Saint Pulgent (1993)
Jean-Philippe Collard (2004) • Pascal Rophé (2004)
Patrice Fontanarosa (2004) • Laurence Equilbey (2004)
Danièle Pistone (2004) • Gilles Cantagrel (2006)
Pierre Lemoine (2020)

Section VI – Membres libres

William Barnabas Mc Henry (1979)
Arnauld Brejon de Lavergnée (1993) • Nahed Ojeh (1995)
Michel Hilaire (2002) • Jean Bonna (2006)
Xavier Patier (2009) • Martine Kahane (2019)
Jean-Yves Tadié (2019) • Florence Viguier-Dutheil (2024)

Section VII – Cinéma et audiovisuel

Jean-Pierre Sauvage (2009) • Darius Khondji (2009)
Hend Sabri (2009) • Leonor Silveira (2009)
Gabriella Pescucci (2009) • Christine Gozlan (2019)

Section VIII – Photographie

Jean-Luc Monterosso (2018) • Sylvie Hugues (2021)
Eric Karsenty (2024) • Marie Robert (2024)

Section IX – Chorégraphie

Dominique Frétard (2020) • Didier Deschamps (2020)



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



Directeur de la publication : Laurent Petitgirard | Déléguée : Lydia Harambourg
Rédaction, coordination : Nadine Eghels | Conception graphique, réalisation : Claude-Matthieu Pezon
Impression : Imprimerie Chauveau | ISSN 1265-3810

Impression sur papier recyclé   10-31-1795

Académie des beaux-arts | 23, quai de Conti 75006 Paris | +33 1 44 41 43 20

Couverture : Maurice Ravel (1875-1937), photo Boris Lipnitzki. The Print Collector / Alamy