

Lettre de
l'ACADEMIE *des*
BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE



Architecture et patrimoine

Dossier page 6

numéro 34 *automne 2003*

Editorial

Les nouvelles lois de la décentralisation et le succès grandissant des journées du Patrimoine ont amené l'Académie des Beaux-Arts à organiser un colloque sur ces questions, donnant ainsi une particulière actualité à ces problèmes qui concernent non seulement historiens, architectes et conservateurs, mais aussi différents intervenants de la vie publique. Nous avons voulu, dans ce numéro de la *Lettre*, revenir nous aussi sur cette thématique dans notre dossier, intitulé "Architecture et Patrimoine".

En architecture, quelle fonction occupe aujourd'hui l'héritage du passé ? Quelle est la place du patrimoine par rapport à la création ? Comment concilier conservation patrimoniale et exigences muséographiques ? Comment accueillir le public dans les meilleures conditions de visibilité et de sécurité ? Autour de ces questions d'actualité, plusieurs intervenants réagissent dans le cadre de ce dossier : Yves Boiret, membre de la section d'Architecture de l'Académie des Beaux-Arts, dont la pratique se fonde sur cette problématique patrimoniale ; Jean-Marie Duthilleul, ingénieur-architecte, qui réhabilite des bâtiments historiques pour des usages contemporains ; Jean-Michel Leniaud, directeur d'études à l'École pratique des hautes études et professeur à l'École nationale des chartes, qui épouse le point de vue de la décentralisation ; Jean-Pierre Babelon, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, qui appuie sa réflexion sur de grands chantiers parisiens ; enfin Jacques Perot, ancien conservateur des Invalides, conservateur général du Patrimoine et directeur du Château de Compiègne, qui évoque le paradoxe du conservateur, entre l'ouverture au public et la préservation du patrimoine.

A travers ces contributions, théoriques ou pratiques, différents angles d'approche permettent d'aborder une situation complexe, et prolongent dans notre *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts* une réflexion sur le patrimoine d'aujourd'hui et de demain.

sommaire

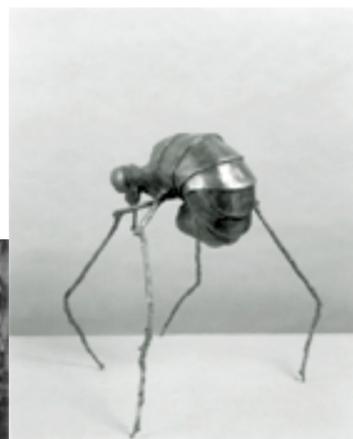
- ← page 2
Editorial
- ← page 3
Exposition des pensionnaires
de la Casa de Velázquez
- ← pages 4 à 11
Dossier : Architecture
et patrimoine
- ← pages 12 à 15
Visite officielle de
Jean-Jacques Aillagon, Ministre de
la Culture et de la Communication
- ← page 16
La typographie,
par Christian Paput
- ← page 17
Le Musée du Quai Branly,
par Germain Viatte
- ← page 18
Expositions : Despierre,
Georges Rohner, Frédéric Bazille
- ← page 19
Le buste de Rolf Liebermann
par Jean Cardot
Prix et concours : Le Grand prix
d'Architecture 2003
Décorations
- ← page 20
Calendrier des académiciens

Exposition des pensionnaires
de la Casa de Velázquez

Comme chaque année, l'Académie des Beaux-Arts a présenté, dans la salle Comtesse de Caen, les travaux des pensionnaires de la Casa de Velázquez. Des œuvres originales, en prise sur le monde d'aujourd'hui, et qui reflètent toutes les tendances de l'art contemporain. Au-delà des disciplines classiques - dessin, peinture, sculpture -, des installations, des mises en espace, et une part importante à la photographie. Autant de prémices passionnantes...

La Casa de Velázquez... la simple évocation de ce lieu, lorsque l'on a eu comme moi la chance d'y séjourner, suffit à faire remonter à la surface de la mémoire un bouquet de moments heureux et lumineux, de souvenirs d'escapades dans la campagne madrilène, de découvertes éblouies, de paysages brûlés de soleil. C'est aussi l'occasion de se réjouir de tant d'amitiés durables, parfois imprévues, fruits du mélange stimulant des disciplines. La Casa de Velázquez reçoit en effet aussi bien des artistes, peintres, sculpteurs, architectes, musiciens, cinéastes, que des scientifiques, historiens, archéologues.

Les artistes, particulièrement perméables aux émotions éprouvées et aux influences reçues au début de leur car-



De haut en bas : œuvres de Karine Hoffman (Deux paysans et un âne, 2003), Sébastien Pasques (Embarazada, 2003) et Christophe Rameau (Sans titre).

rière, sont bien souvent marqués pour toute leur vie par le passage en ce lieu merveilleux qui, en les dégageant des soucis matériels, leur permet de libérer leur créativité et de lancer les perspectives de leur œuvre en devenir.

C'est dire l'importance de ce séjour pour tout jeune artiste dont le talent lui ouvre les portes de la Casa de Velázquez. L'Académie des Beaux-Arts, fidèle à sa vocation d'encouragement des talents prometteurs, est donc très attachée à son rôle dans le fonctionnement artistique de cette École française à l'étranger, dont la mission est de développer les activités de recherche et de création liées au monde hispanique, et de promouvoir la coopération intellectuelle et artistique entre la France et l'Espagne. Je salue ici l'action menée depuis l'année dernière par son Directeur Gérard Chastagnaret. ♦

Arnaud d'Hauterives
Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts

Architecture et patrimoine

Dossier

En architecture, quelle fonction occupe aujourd'hui l'héritage du passé ? Quelle est la place du patrimoine par rapport à la création ? Autour de ces questions d'actualité, plusieurs intervenants ont accepté de s'exprimer dans le cadre de ce dossier.

Yves Boiret, architecte, membre de la section d'Architecture de l'Académie des Beaux-Arts, développe cette problématique qui est au centre de sa pratique. Jean-Marie Duthilleul, ingénieur-architecte, évoque la réhabilitation de bâtiments historiques pour des programmes et des usages contemporains. Jean-Michel Leniaud, directeur d'études à l'École pratique des hautes études, professeur à l'École nationale des chartes, envisage la problématique sous l'angle de la décentralisation. Jacques Perot, conservateur général du Patrimoine et directeur du Château de Compiègne, pose la question du rapport entre la conservation patrimoniale et les exigences muséographiques. Enfin Jean-Pierre Babelon, membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, nous reparle du quartier des Halles, au cœur de Paris. ➔

Demain, le Patrimoine

Le mercredi 1er octobre, l'Académie des Beaux-Arts et l'Association des Journalistes du Patrimoine ont organisé, au palais de l'Institut de France, un colloque intitulé : **"Demain, le Patrimoine"**. Les exposés liminaires étaient assurés par : **Maryvonne de Saint-Pulgent**, Conseiller d'Etat, ancien Directeur du Patrimoine, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts : *Mérimée ou l'inventeur du monument historique.* **Yves Boiret**, Architecte en chef des monuments historiques, membre de l'Académie des Beaux-Arts : *Maîtrise d'ouvrage, maîtrise d'œuvre : même combat !* **Alexandre Gady** (*Le Figaro*) : *La décentralisation du patrimoine, une nouvelle donne.* **Vincent Charpentier** (*France Culture*) et **Françoise Monier** (*L'Express*) : *L'archéologie, une science d'avenir ?*

Nous reviendrons sur ce colloque dans le prochain numéro de la *Lettre*

Les textes du colloque sont disponibles sur le site internet de l'Académie des Beaux-Arts : www.academie-des-beaux-arts.fr

A gauche et ci-dessous : ruines de l'ancienne église de Toussaint à Angers devenue, après sa réhabilitation entreprise par l'architecte Pierre Prunet en 1974-1984, la galerie David du musée des Beaux-Arts de la ville.



Le patrimoine bâti est un héritage qui ne cesse de s'accroître par l'annexion permanente de nouveaux biens, par l'élargissement du cadre chronologique qui le constitue et celui des aires géographiques à l'intérieur desquelles ces biens s'inscrivent. Cela entraîne des conséquences importantes : pour perdurer, toute création architecturale aura recours à l'acte de conservation, et donc à un arbitrage matériel et affectif entre passé et avenir. Cela relève d'une assurance de solidarité entre



Ci-contre : la gare du Nord dans sa nouvelle configuration.

tème métrique ? – était divisée ici par 12, là par 15 pour composer les ouvertures, mettre en place les chevrons ou les voliges ou donner leurs dimensions aux pilastres, nous avons trouvé la clé de notre intervention. Tout bâtiment, comme une musique, a un rythme. Qu'il soit régulier ou syncopé, il sous tend la composition. On ne peut prolonger l'œuvre dans l'histoire en rupture avec ce rythme : le faire c'est blesser, et parfois tuer, l'œuvre.

Nous l'avons bien vu, toujours sur cette gare du Nord, lorsque nous avons travaillé sur sa partie Est à démêler l'inénarrable échec de couloirs, escaliers, salles souterraines et même parking, bricolés pendant un siècle en prolongement de l'œuvre d'Hittorf. Cet enchevêtrement n'avait tenu aucun compte de la simple logique dimensionnelle d'Hittorf : c'était comme une

Une complicité à travers le temps

Quelques réflexions, à partir d'un travail sur la gare du Nord à Paris.

Place du patrimoine face à la création architecturale

génération. Plusieurs comportements peuvent alors se manifester : pour les uns, l'ancien serait ce qu'il faut dépasser pour assurer au progrès une libre carrière. Pour d'autres, le sentiment ressenti pour le passé doit être celui d'un enracinement de nos modernités dans une continuité. Encore faut-il traiter de telles perspectives d'avenir en y favorisant la complémentarité des formes dans la pratique d'une communication qui s'oriente vers deux voies possibles : garantir le rôle provoqué par la conservation grâce à un enseignement adapté qui s'impose ; lui donner la possibilité de générer de l'inédit, si l'on ne veut pas que l'héritage reste figé car s'il engendre l'inertie, il aboutit à l'épuisement par manque d'intérêt, à l'absence d'entretien qui annonce l'abandon et, à terme, la disparition.

Vivre une conservation dynamique est une façon de la prolonger. Encore faut-il en obtenir les moyens. Une autre position appelle une réponse à l'interrogation suivante : comment éviter

des conflits d'intérêts entre passé prolongé et futur naissant ? L'arbitrage entre sauvegarde et création dérouté, désoriente parfois et ne fait pas l'objet d'une admiration unanime du public.

En effet une conscience documentée du patrimoine peut accroître l'hésitation devant les formes neuves qui peuvent apparaître subversives par rapport au patrimoine. Mais à l'inverse, l'immense richesse patrimoniale comporte de tels élans et de telles possibilités qu'elles peuvent entraîner des pesanteurs pour la création : il faut savoir les affronter.

En réalité, l'enjeu n'est pas le changement pour le changement mais une volonté de communication entre cultures chez ceux qui entendent se démarquer, mais dans la complémentarité. Heureusement, nous observons qu'à notre époque, dans toutes les formes de l'expression humaine, la création a été, par définition, une remise en cause de ce qui préexistait : la musique, la peinture, la sculpture, l'écriture ont été, d'une certaine façon, révolutionnaires, parfois choquantes mais finalement acceptées. Certes, il est incontestable que la continuité s'est brisée dans la plupart des domaines, lorsque la vocation a changé ; sa traduction créative ne doit-elle pas licitement évoluer ? Or, si l'héritage bâti n'est plus fonctionnellement ce qu'il représentait par son usage, il procure toujours, par son histoire et par le dialogue qu'il provoque, un témoignage précieux. Ce qu'il exige, c'est le face à face entre ses conservateurs et les créateurs contemporains qui l'acceptent en vue d'enrichir les œuvres par leurs recherches, afin qu'elles se situent dans une chaîne de création dont on souhaite qu'elle ne se brise pas, faute d'une connaissance profonde de la valeur du patrimoine et de ferveur à son endroit. Si la modernité parvient à considérer le patrimoine, non comme un retour en arrière, mais comme une référence à la mémoire créative et comme un recours à un ressourcement, l'équilibre harmonieux entre la place du patrimoine et celle de la création architecturale sera assuré. ♦

Par Yves Boiret,
membre de la section d'Architecture
de l'Académie des Beaux-Arts

Tout est à inventer, et en même temps tout est déjà en place. Voilà le paradoxe de tout projet d'adaptation d'un bâtiment ancien à un usage actuel.

Tout est déjà là lorsque par exemple il s'agit de repenser la gare du Nord à Paris, 120 ans après sa construction, pour y accueillir les foules d'Europe du Nord qui y débarqueront par les TGV. Hittorf a posé là une œuvre complète : la gare du Nord a été "terminée" en 1864 dit-on, mais en fait c'est d'un départ qu'il s'agissait. Le départ pour l'histoire, comme toutes les constructions des hommes. Lorsqu'on intervient sur une telle construction, il faut avoir bien conscience que l'on écrit une page de plus d'un ouvrage commencé par un autre et que d'autres poursuivront. Ce qui incite à l'humilité, comme à l'ambition.

Pour continuer l'ouvrage, il faut le connaître, et rentrer en dialogue à travers le temps avec son auteur d'origine. Quelle émotion lorsqu'on lit à travers les pierres, les poutres et les planches assemblées, la pensée de celui qui, pour la première fois, les a ordonnées dans l'espace. Ce premier auteur devient alors tellement présent qu'il vient comme nous accompagner dans notre travail d'actualisation.

L'intelligence ne passe pas, elle parle à travers les siècles. Il faut donc rentrer dans l'intelligence du bâtiment et impliquer cette intelligence dans l'intervention d'aujourd'hui. Ainsi de cette gare du Nord : lorsque nous avons élucidé comment la trame de 10 m, comme pour toutes les gares de Paris – éloge au tout premier sys-

énorme maladie entraînant dans son malheur et les pierres et les hommes. Il a fallu casser, réordonner, et rebâtir, en 10/12^e bien sûr, pour redonner d'abord la dignité, et peut être la vie. Nous appelions cela "remettre la gare sur les rails de l'histoire", c'était notre humble ambition. Nous pensions toujours à Jacques Ignace Hittorf en nous disant : que ferait-il s'il était à notre place ?

Aménager une gare, comme une église ou une maison, ne peut se faire sans écouter l'auteur d'origine qui nous parle à travers le bâtiment. L'architecture n'est-elle pas aussi un art de l'écoute ? Ainsi s'établit à travers le temps en un lieu donné comme une chaîne, un passage de relais complice, entre tous ceux qui sont chargés de construire pour leur époque en ce lieu. Cette complicité à travers le temps est sans doute une des valeurs de ce qu'on appelle une civilisation. ♦

Par Jean-Marie Duthilleul,
ingénieur-architecte

En quoi les artistes peuvent-ils se sentir concernés par la décentralisation du patrimoine ? D'habitude, on traite au mieux cette question comme une affaire de politique générale ; au pire, elle sert de prétexte à proposer d'ennuyeuses remises à plat des procédures administratives. Osons une comparaison : c'est comme si on parlait de la voiture automobile sous l'angle exclusif de l'industriel et du mécanicien, sans évoquer l'usage qu'on en peut faire. En fait, l'interrogation : qui doit-on charger de la gestion et, le cas échéant, de la définition du patrimoine, suscite un débat beaucoup plus vaste, sur les conditions dans lesquelles se développe la vie artistique.

Schématiquement, deux modèles s'opposent. D'un côté, la centralisation : l'art profite des impulsions que le pouvoir suscite, progresse par l'émulation qui résulte du rassemblement des créateurs en un lieu, s'organise en de puissantes institutions publiques et privées, se répand dans la province, place la capitale au niveau international. De l'autre, la délocalisation : dans un espace politique constitué comme une sorte de réseau dépourvu de centre, l'art s'exprime dans la diversité, la liberté, l'esprit d'émulation, le foisonnement. On aura identifié dans le premier cas le système que la France a pratiqué depuis saint Louis jusqu'à la Cinquième République ; dans le second, les conditions de la vie artistique que les pays germaniques et l'Italie connaissent depuis le Moyen Âge. Ces deux modèles possèdent des avantages, mais aussi des inconvénients : le premier engendre la tyrannie de la mode et la monotonie. Le second peut tomber dans le provincialisme.

Le patrimoine décentralisé : du levain pour demain

Héritage des Bourbons et de Colbert, du Directoire et de l'Empire, l'Académie des Beaux-Arts, conçue alors comme la pointe et la convergence de tout l'enseignement artistique, sait duquel de ces modèles elle relève mais, du point de vue où elle se place, elle a pu observer au fil du temps une sourde et perpétuelle tension, une résistance à l'uniformité décidée par la capitale : à la fin du XIX^e siècle, Charles Garnier attirait son attention sur le conflit qui opposait le pittoresque de la couleur locale à la monotonie de l'époque industrielle. Plus que d'autres, les artistes y ont été sensibles : à l'écart des réseaux convenus, le travail de la création se nourrit de l'étendue du pays, de sa diversité géographique non moins qu'historique, de la magie des lieux, des influences transfrontalières, des hasards des regroupements, des volontés locales. Certes, des réussites tels l'atelier d'architecture de Tony Garnier à Lyon ou l'« École de Nice » se comptent avec parcimonie, mais notons qu'en enracinant leur création dans le patrimoine local, les artistes, de Delacroix à Picasso en passant par Odilon Redon, Zadkine, Max Ernst, Lurçat et bien d'autres, ont peut-être fait plus pour le protéger et le signaler que les héritiers de Prosper Mérimée.

Hélas, le résultat de ce travail d'individualisation, d'originalité, d'expérimentation est soumis, avec le renforcement des administrations culturelles de l'État, à un contrôle centralisé qui, sous couleur de péréquation républicaine, conduit à l'uniformisation ; au prétexte de répartition des pouvoirs, à la déresponsabilisation ; pour le motif de spécialisation des savoirs, à l'affaiblissement de l'esprit d'émulation. D'un bout à l'autre du territoire, le patrimoine de toutes origines et de toutes époques, remodelé par un mode de traitement uniforme, n'affichera bientôt plus d'autre originalité que de se distinguer du neuf.

La décentralisation prévue par le gouvernement Raffarin s'inscrit dans la lignée de plusieurs mesures que la France a connues au fil du temps. La dernière en date remonte aux années 1983-1985, avec la loi Defferre, notamment, qui donne aux maires des attributions dans le domaine de l'urbanisme et, singulièrement, dans celui de l'urbanisme patrimonial. À l'époque, la réforme avait bénéficié d'un large consensus ; plus, elle avait suscité une sorte d'allégresse parmi les décideurs locaux. Aujourd'hui, les temps sont différents : pour retrouver ses adversaires de toujours, qu'ils se nomment jacobins ou « régaliens », la réforme ne bénéficie pas de la vague d'enthousiasme d'il y a vingt ans : comme si les maires, les conseillers généraux et les conseillers régionaux, cette fois, n'en avaient pas envie. Les temps sont durs, il est vrai, et l'argent qui coulait encore à flot au début des années 1980 s'est fait rare depuis.

Pourtant, à supposer qu'elle soit largement conçue et conduite à pleines mains, la réforme apportera, par la responsabilisation, le volontariat et la subsidiarité, ce levain qui manque à la vie locale dans les domaines du patrimoine, de la création et du travail intellectuel. Dans l'Europe, chaque jour plus vaste, qui s'offre à nos générations comme une chance et un défi, est-il encore un Parisien qui serait partisan du désert français ? ♦

Par Jean-Michel Leniaud,
directeur d'études à l'École pratique des
hautes études, professeur à l'École nationale
des chartes



De gauche à droite : Château de Compiègne, l'ancienne salle de bains de l'appartement du roi de Rome, vers 1860. La même pièce devenue une chambre à la fin du second empire, et actuellement après sa restitution.



Entre conservation patrimoniale et muséographie : une vision convergente

Par Jacques Perot, conservateur général du Patrimoine, directeur des châteaux de Compiègne et de Blérancourt

Le château de Pau, le musée de l'armée en l'hôtel national des Invalides, le château de Compiègne, les hasards ou bienfaits de ma carrière m'ont amené à exercer mes fonctions de conservateur de musée en des monuments historiques et artistiques prestigieux du patrimoine national, où l'architecture et les collections tiennent une place indissociable¹.

Pau et Compiègne, musées-châteaux, ont bien des points communs. Ces châteaux, anciennes résidences de souverains ont, d'ailleurs, conservé ce caractère de résidence après la chute de la dernière dynastie régnante². Les châteaux de Compiègne et de Pau, comme les autres châteaux-résidences, ont tout naturellement suivi une voie particulière dans leur évolution statutaire et muséographique. Pas uniquement monuments, pas seulement musées, ils ont eu la chance, en raison de leurs abondantes collections et de la volonté d'utiliser leurs vastes espaces à des fins muséographiques, d'être rattachés à l'administration des musées, l'édifice lui-même et les domaines relevant de la direction de l'architecture³. Ce rattachement aux musées a permis de développer, nettement plus tôt que pour les simples monuments, une politique spécifique que l'on appelle la restitution des états historiques anciens, qui reste une particularité française souvent enviable à l'étranger. Si ses prémices peuvent être observés, ici ou là, dans la première moitié du XX^e siècle, c'est avec Pierre Verlet qu'a été codifiée cette doctrine qui veut que l'on ne place dans une pièce que le mobilier qui s'y trouvait à une époque donnée, écartant par là-même tout ce qui subsisterait de son ameublement antérieur ou tout ce qui y aurait été ajouté par la suite. Il va de soi que, dans ce souci d'authenticité, une cohérence doit être trouvée entre les travaux muséographiques de l'intérieur de l'édifice et les choix de restauration extérieure, parcs ou jardins compris, qui peuvent parfois relever également de la restitution. Une vision convergente doit impérativement être recherchée pour le contenu et le contenant.

Sur le château de Pau on pouvait lire, en 1930, sous la plume de Moullé, sous-directeur, chef du service des travaux d'art : « De nombreuses salles sont encombrées de meubles sans aucune valeur, chaises en mauvais état, lustres encombrants de style troubadour, vases de Sèvres ne cadrant pas avec le style du monument, etc. Tout ce qui est inutile devra être évacué ». L'entre-deux-guerres était l'époque où l'on commençait à détruire certains éléments de décor « troubadour », au risque de faire du monument une carcasse vide mais plus proche de ce qu'avaient pu connaître Marguerite d'Angoulême ou Henri IV. Certes, il fut d'autant plus courageux, dans les années 1950, pour le nouveau conservateur, Jacques de Laprade, de restituer les décors et l'ameublement placés par Louis-

Philippe, à une époque où, sur le plan décoratif, la période était au purgatoire. Détruirait-on aujourd'hui, comme on le fit encore en 1956, l'important décor néo-gothique des cheminées de la cuisine dite de Marguerite d'Angoulême pour retrouver une cheminée du XVI^e siècle ? Peut-être pas, si l'on veut être cohérent. Il faut rappeler, en effet, que, dans cette politique, *scientifique*, de restitution, les goûts personnels ou les modes ne doivent pas entrer en ligne de compte. De même, l'aspect architectural de l'édifice doit échapper aux innovations hors de propos et l'on peut parfois également se poser la question des campagnes de dé-restauration qui viennent gommer l'histoire ultime d'un édifice.

Le château de Compiègne ne pose sans doute pas les mêmes questions et les distorsions entre les périodes y sont moindres. L'édifice et la majorité des décors intérieurs datent de la seconde moitié du XVIII^e siècle, mais, en raison, notamment, de l'impossibilité de retrouver les meubles de cette époque, le choix s'est porté, pour la majorité des pièces restituées, sur la période du premier empire, époque du remeublement et de la mise en place de nouveaux décors voulus par Napoléon. Cette restitution s'est faite au détriment de l'état ultime du lieu qu'était celui laissé par le second empire. Là aussi le travail de restitution avec quelques interventions lourdes, je pense à la re-création de la salle de bains du roi de Rome sur la base principale d'une menuiserie photographiée de 1860, fut un tour de force de l'architecte et du conservateur, qui firent œuvre commune.

Pour des monuments historiques ayant, en quelque sorte, gardé leur identité de résidence, du moins dans leur décor et leur présentation, il est donc essentiel que la collaboration, dans la réflexion comme dans l'exécution, soit très étroite. Il est nécessaire de laisser d'abord parler le patrimoine et l'histoire avant de faire les choix appropriés ou jugés tels.

Patrimoine et histoire, quel lieu plus que l'hôtel national des Invalides évoque pour nos concitoyens ces notions fondamentales qu'il appartient à l'architecte et au conservateur de prendre

en compte ! Mais, si dans les châteaux-musées évoqués plus haut se pose le problème de l'adaptation aux fonctions pour lesquelles ils n'ont pas été construits (accueil du public, accès des handicapés, mesures de sécurité, éclairage, chauffage,...), combien plus grandes sont les difficultés dans un édifice monumental qui poursuit sa mission et continue à avoir des usages multiples. Pour ne parler que du musée de l'armée et des espaces qui sont placés sous sa responsabilité, dont les moindres ne sont pas l'église, dôme et église dite "des soldats", voire le salon d'honneur et les anciens réfectoires, comment concilier patrimoine, architecture et muséographie ? C'est là que peuvent naître des tensions entre les impératifs de conservation architecturale, parfois malmenés au cours des temps, et les souhaits d'une adaptation muséographique. Des arbitrages doivent être rendus, parfois des compromis trouvés qui demandent compréhension de l'architecte et desirs raisonnables du conservateur de musée. Il faut qu'un patrimoine, celui de l'édifice et de son histoire, fasse bon ménage avec un autre patrimoine tout aussi légitime, celui des collections du musée, dont on sait que, si sa présentation, pour ne pas dire sa scénographie, ne s'adapte pas au public d'aujourd'hui, son déclin sera inéluctable. Certes il est difficile d'imaginer les invalides du XVIII^e siècle dans les espaces aujourd'hui dévolus à la Seconde guerre mondiale inaugurés le 18 juin 2000, mais l'étaient-ils plus lorsque la direction centrale des services de santé des armées les occupait précédemment ? Quant à la construction, sous la cour d'Austerlitz, d'un auditorium inauguré en 1998, elle démontre que le dialogue entre architectes, responsables de la conservation du patrimoine et responsables de musée peut être créatif et efficace. Il est en revanche un lieu qui, sans doute, pourrait, voire devrait, retrouver pleinement sa vocation historique et patrimoniale. Je pense à l'église du Dôme, église toujours consacrée, "panthéon militaire de la France", lieu de sépulture de souverains, adapté au XIX^e siècle à cet usage, usage conservé au XX^e siècle avec celles des maréchaux Foch et Lyautey. Sa nature même, si emblématique, est-elle compatible avec une utilisation en salle d'exposition ? Beaucoup pensent le contraire. De même dans un esprit de restitution ne serait-il pas intéressant de donner une place plus grande à l'histoire des invalides en restituant l'un des quatre réfectoires des soldats ? Outre une meilleure compréhension de la vocation première de l'hôtel et de son fonctionnement, cette restitution particulièrement facile à réaliser offrirait un espace nouveau, peu fragile, permettant réunions et réceptions, source éventuelle de revenus pour le musée.

Ces quelques observations montrent, s'il en était besoin, l'impérieuse nécessité d'un dialogue constant et d'une réflexion commune entre l'architecte et l'"utilisateur" du monument, en l'occurrence le conservateur de musée et, en définitive, le public. La tâche est sans doute plus aisée dans des lieux dont la vocation principale est claire. C'est le cas pour Pau et Compiègne, châteaux-présidences devenus, en quelque sorte et tout à la fois, musées d'art, musées d'histoire, musées de société, témoins du goût et de la manière de vivre des souverains et de la cour, et qui appartiennent pleinement à notre patrimoine national. L'approche générale de la restauration peut y trouver plus facilement sa définition, même si, parfois, des nécessités muséographiques (ces châteaux comportent aussi des musées au sens plus traditionnel du terme), ou d'accueil du public, imposent de rechercher, ensemble, des solutions adéquates. Mais il est combien plus délicat de trouver, dans le cas des Invalides, le *modus vivendi* indispensable entre deux vocations légitimes, celle de la préservation patrimoniale et

celle de l'adaptation à des fonctions muséales dont la logique peut être divergente. C'est ici que s'impose l'ardente obligation de progresser, donc d'associer les talents de l'architecte, respectueux de l'esprit du lieu, ouvert et inventif, à ceux du conservateur dont le projet muséographique doit prendre en compte une volonté commune de ne pas torturer l'édifice. Leur entente peut et doit permettre de véritables réussites. ♦

¹ Conservateur en chef du musée national du château de Pau (1980-1988) ; directeur du musée de l'armée (1992-1998) ; directeur des musées nationaux et du domaine des châteaux de Compiègne et de Blérancourt ; directeur du musée national des deux victoires Clemenceau-de Lattre à Mouilleron-en-Pareds (Vendée), depuis 1974.

² Pendant les premières décennies de la Troisième République, ils ont continué, de manière épisodique, à accueillir des chefs d'Etat. Citons le président Carnot à Pau en 1899, le tsar Nicolas II et le Président Loubet à Compiègne en 1901.

³ A Compiègne ce n'est qu'en 1998 que ces deux éléments ont heureusement été placés sous une même direction, sous la double tutelle de la direction des musées de France et de la direction de l'architecture et du patrimoine.

La défense des quartiers anciens a souvent permis de constater qu'un grand nombre de leurs habitants, confrontés aux difficiles conditions de logement dans des immeubles souvent vétustes, n'étaient pas en mesure de regarder et d'apprécier leur maison sur des critères d'architecture et d'environnement. Mais l'observation est générale, où que l'on habite. Il était facile d'ironiser, dans les années 1960, sur les bons bourgeois des quartiers riches de l'ouest parisien qui venaient s'extasier sur

ouverte à tous, montée dans une salle de foyer paroissial prêtée pour l'occasion, rue Montorgueil, et transférée ensuite au cloître des Billettes, dans le Marais¹. Le succès répondit à notre attente et justifia l'édition d'un livre-album. Pour les habitants du quartier, certains découvraient, en les regardant pour la première fois d'un œil nouveau, grâce à la médiation de la photographie, les qualités de leur maison et de leur environnement immédiat. Ils étaient donc concernés. L'appel est toujours lancé, aujourd'hui comme hier : apprendre à regarder, aiguïser la deuxième, la troisième vue, après avoir épuisé la première, celle du quotidien.

L'opération ainsi menée avait d'abord, du côté de ses acteurs, un aspect archéologique : la plus vieille maison, le vestige de façade, l'escalier de bois ou de fer forgé, mais nous voulions aussi aller plus loin et distinguer la qualité intrinsèque de ces immeubles du XVI^e et surtout des XVII^e et XVIII^e siècles, apprécier l'ensemble homogène qu'ils constituaient et la qualité du paysage urbain ainsi défini. De très belles compositions s'imposaient à l'admiration, comme l'immeuble qui occupe l'angle de la rue Saint-Honoré et de la rue des Prouvaires, pour n'en citer qu'un.

Le XIX^e siècle, le grand XIX^e, avait échappé à cette campagne de mobilisation. On s'en aperçut trop tard, une fois sa condamnation prononcée : le chef-d'œuvre du quartier, c'était les Halles de Baltard. Ici le geste de la création architecturale dépassait évidemment l'harmonieux bâti domestique des siècles passés. L'architecte avait élevé le programme d'un marché couvert au niveau de la cathédrale, et l'image n'est pas outrancière, quand on se souvient de la vue que l'on prenait de l'église Saint-Eustache en la regardant sous la haute voûte de fonte et de fer qui réunissait dans l'axe nord-sud les groupes de pavillons.



Voir l'architecture Découvrir le patrimoine

Par Jean-Pierre Babelon,
membre de l'Académie des Inscriptions
et Belles-Lettres

les belles maisons crasseuses du Marais sans imaginer un instant qu'ils pourraient y vivre. On aurait pu, à cette date, leur demander ce qu'ils pensaient de leurs immeubles néoclassiques ou haussmanniens, de leurs façades, de leurs escaliers. De simples machines à vivre, ou de vraies architectures ? Le patrimoine, à cette époque, répondait à l'adage "Nul n'est prophète en son pays". Voyager, sortir de chez soi pour le rencontrer, c'était la règle, mais on ne songeait pas à le trouver à sa porte.

A Lyon, la défense du quartier Saint-Jean, à Paris celle du Marais puis celle, bien plus difficile, du quartier des Halles, ont permis de faire évoluer sensiblement les mentalités et d'ouvrir le champ à l'imagination. Relayée par la presse, la radio et la télévision, la bataille menée pour le respect du patrimoine urbain dans le programme de restructuration du territoire occupé par le grand marché central promis à l'évacuation (à Rungis le 1er mars 1969), projet spectaculaire qui impliquait à la fois l'Etat et la Ville, permit d'intéresser pour la première fois la population tout entière à une opération de sauvegarde. L'événement dépassait par son impact médiatique la création des premiers secteurs sauvegardés par la loi Malraux de 1962. On pouvait aller sur place pour juger du bien fondé des arguments des uns et des autres, on s'y rendit encore des années après pour regarder le "trou des Halles".

Avec Michel Fleury et Jacques de Sacy, nous avions décidé d'apporter aux Parisiens les éléments nécessaires pour juger du débat. Après un inventaire systématique de tous les immeubles du périmètre concerné, les résultats de la campagne photographique qui avait suivi furent utilisés pour l'organisation d'une exposition

Victor Baltard avait édifié là pour l'équipement de la ville haussmannienne une création magistrale que son usage quotidien, diurne et nocturne, avait paradoxalement empêché d'apprécier à sa juste valeur. C'est le départ des grossistes, le vide et le silence qui s'installèrent brusquement dans cet espace de cris et de bousculades, de couleurs et d'odeurs si fortes, qui amena à regarder, enfin, l'immense complexe. Il en prenait soudain un aspect solennel. On eut beau y jouer *l'Orlando Furioso* pour prouver ses qualités plastiques bien adaptées au grand spectacle, le sort des Halles était scellé, et la décision irrévocablement prise de les démolir. Les grands architectes français et étrangers s'étaient mobilisés tardivement devant le fait accompli, et en 1969, peu avant de mourir, Mies Van Der Rohe avait tenu à s'exprimer pour la défense de Baltard : "Je soutiens entièrement le principe de la conservation des pavillons des Halles, ils sont le symbole de l'âge d'or des techniques de construction française". Il était trop tard, le XIX^e siècle commençait seulement à sortir de l'ombre, et le nouveau regard sur ses plus belles productions n'avait pas eu le temps de s'imposer, ni à l'opinion, ni aux décideurs. ♦

¹ Voir notre article "La défense des quartiers de Paris. Le Marais et la Bataille des Halles", 100 ans au service du patrimoine. 1901-2001, colloque sur le centenaire de la Société pour la protection des paysages et de l'esthétique de la France, 26 janvier 2001, p. 17-24.

De l'Institution et de l'Etat

Le 7 mai dernier, l'Académie des Beaux-Arts recevait Jean-Jacques Aillagon, ministre de la Culture et de la Communication. Au cours de cette visite, de nombreuses questions furent abordées, concernant le rôle de l'Etat et celui de l'Académie des Beaux-Arts dans la gestion des matières artistiques et culturelles. Retour sur quelques propos échangés à cette occasion.

Jean-Jacques Aillagon : Deux questions me paraissent importantes : tout d'abord, la question de la relation entre l'État et toutes les autres forces politiques, économiques, sociales, dans le projet de développement culturel de notre pays ; et celle, plus particulière, de la part que prend votre compagnie dans ce mouvement.

Sur la première question, il convient d'emblée, à mes yeux, de distinguer entre la réalité et la représentation mythique ou mythologique que nous pouvons avoir du rôle de l'État dans le domaine de la culture.

Quelle est la réalité ? L'analyse que je fais est la suivante. Si l'État agit, et de façon importante, en faveur du développement de la culture, il n'est pas le seul à le faire. Par exemple, les collectivités locales, notamment les communes, prennent une part de plus en plus importante au développement culturel de notre pays. C'est sans doute l'un des faits majeurs qui a caractérisé, au cours des trente ou quarante dernières années, l'évolution de notre paysage. Souvent, j'observe que si les collectivités locales cessaient d'être les soutiens des enseignements artistiques, ce sont ces enseignements tout entiers qui s'effondreraient. Les concours financiers de l'État en faveur de l'enseignement de la musique ne s'élèvent qu'à environ 10 % des budgets nécessaires à son fonctionnement.

Le corps social, également, prend une part importante à ce développement culturel, à travers notamment un réseau tout particulièrement dense d'associations et de fondations. Il y a, à vrai dire, plus d'associations que de fondations, parce que les fondations sont une réalité encore trop frêle dans notre pays [...].

L'activité industrielle et commerciale y tient enfin une part essentielle à travers ce que l'on nomme désormais les industries culturelles : le cinéma, l'édition (l'édition phonographique, la production audiovisuelle, la production cinématographique) et toute l'activité d'exploitation des biens ou des œuvres ainsi produites (les salles de cinéma, les salles de concerts, les salles de spectacles, les librairies). On a trop peu pris la mesure, dans notre pays, de l'importance des industries culturelles. On a fini par

s'imaginer que la culture était uniquement la production de spectacles vivants. Naturellement, le spectacle vivant est une activité culturelle nécessaire, mais n'oublions pas qu'une bonne partie de la vie culturelle de notre pays procède des productions des industries culturelles et de la mise sur le marché de ces productions. Par exemple, selon la dernière statistique dont nous disposons, le cinéma a enregistré, en 2002, 185 millions d'entrées, ce qui en fait la principale pratique culturelle des Français.

Dans d'autres pays, on a pris la mesure de l'importance de ces industries culturelles, notamment aux États-Unis d'Amérique. C'est ce qui explique la pugnacité des États-Unis dans toutes les négociations de l'Organisation mondiale du commerce et leur demande incessante de libéralisation. Ils savent très bien la puissance économique, mais aussi culturelle et politique, que donne la diffusion des productions des industries culturelles. L'industrie cinématographique constitue leur deuxième poste d'exportation, après l'industrie aéronautique. Il faut cesser de considérer que la culture est uniquement une zone de dépenses, car elle génère aussi une formidable économie.

À l'égard de ce secteur, naturellement, le rôle de l'État n'est pas simplement d'observer que ça existe. Son rôle est de soutenir le développement. C'est le sens de notre politique de soutien au cinéma. C'est le sens de la loi de 1982 sur le prix unique du livre, dite loi Lang. Quel objectif a visé cette loi ? Faire en sorte que la librairie résiste dans notre pays aux effets d'une concurrence effrénée et que, la librairie résistante, la diversité de la littérature et de la production éditoriale soit plus facilement accessible sur l'ensemble du territoire. J'insiste beaucoup sur ce rôle que tiennent les industries culturelles, à côté de l'État, des collectivités locales et des associations.

Quel est le mythe ? Dans notre pays, selon une représentation fictive, l'État serait le commencement et la fin de toutes choses, au point que certains ont fini par s'imaginer que l'État était le seul opérateur de la vie culturelle, le seul qui serait vraiment efficace, garant de l'intérêt général et de la qualité artistique. C'est une dérive de la pensée que d'être passé d'une conception

“ On a trop peu pris la mesure, dans notre pays, de l'importance des industries culturelles. ”



Arnaud d'Hauterives, secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, Roger Taillibert, membre de la section d'Architecture, et Jean-Jacques Aillagon, ministre de la Culture et de la Communication.

démocratique du rôle de l'État à l'élaboration d'un système qui institue carrément l'État en producteur de la culture et de l'art, ce que certains observateurs ont appelé la culture d'État. À mes yeux, il n'y a pas de culture d'État, parce que l'État, malgré ses efforts, n'a jamais finalement réussi à devenir totalement normatif sur le plan artistique. Si cette accusation est excessive, le problème d'une mauvaise perception d'un positionnement du rôle de l'État existe cependant. C'est bien dans le traitement de ce paradoxe ou de cette difficulté que réside aujourd'hui l'espace d'actions et de réformes possibles pour un ministre de la Culture et de la Communication.

À mes yeux, il convient en effet d'affirmer dans le même temps deux choses aussi essentielles l'une que l'autre. D'une part, l'État a un rôle spécifique à jouer et il convient précisément de définir la spécificité de ce rôle et de lui assurer tous les moyens de sa mise en œuvre. D'autre part et dans le même temps, il convient de tout mettre en œuvre pour libérer les initiatives et rendre à l'ensemble des autres partenaires de la vie culturelle de notre pays une part accrue de responsabilité et de capacité à développer des projets.

Depuis un an, ces deux principes ont été au cœur de mon action dans ce ministère, par exemple, par la mise en œuvre d'un processus significatif de décentralisation, par l'élaboration d'une politique de programmes qui permette à l'État de contracter de façon plus lisible avec les collectivités locales. Au cours des cinquante dernières années, depuis qu'André Malraux, mon plus illustre prédécesseur, a été nommé par le général de Gaulle ministre de la Culture, l'État n'a cessé d'empiler initiative sur initiative et de sédimenter en quelque sorte ses actions. Aucune de ses initiatives n'est critiquable. Toutes sont excellentes, toutes sont louables. Mais c'est l'empilement lui-même qui a fini par faire perdre à la politique de notre ministère sa lisibilité et sa clarté [...].

En arrivant dans ce ministère, j'ai interrogé quelques-uns des directeurs en leur demandant quelles étaient les priorités de

leur secteur. Chacun y est allé de l'énoncé d'une foule d'actions sans qu'aucun ne soit capable, dans le même temps, de me dire quelles étaient les lignes directrices qui guidaient son action. Si le ministère de la Culture souhaite, à l'égard de tous les autres partenaires de la vie culturelle de notre pays, affirmer sa place ou affirmer à nouveau sa place, il doit précisément faire ce travail de lisibilité et d'énoncé clair de ses priorités.

Une autre initiative que j'ai prise dans ce même fil de pensée est l'autonomisation de nos établissements publics. Hugues Gall et moi avons été collègues, lui président de l'Opéra national de Paris, moi président du Centre national d'art et de culture Georges Pompidou. Nous savions à quel point

la tutelle entre l'État et ses établissements était déréglée. L'État était devenu tatillon sur le détail et indifférent sur l'essentiel. Je ne veux en aucun cas vous donner le sentiment que je mets en cause tel ou tel de mes prédécesseurs. Nous sommes tributaires d'une histoire longue. C'est la sédimentation de cinquante ans d'histoire qui nous conduisait à cette situation. Dès cette époque, je me disais qu'il fallait que l'État fasse plus largement confiance à ses établissements, les autonomise. Par exemple, le président-directeur du Louvre, qui est

membre de votre compagnie, peut se voir donner une totale autorité sur son personnel. Ce n'était pas le cas quand je suis arrivé rue de Valois. Il peut devenir responsable de la politique culturelle de son établissement, de ses acquisitions, de ses prêts et de ses dépôts. Songez que, jusqu'à cette année, le président-directeur du Louvre n'avait aucune responsabilité dans ces domaines. Ses chefs de département décidaient directement avec un directeur de l'administration centrale, le directeur des Musées de France, des acquisitions du musée du Louvre ou des prêts que le musée du Louvre consentait à des musées étrangers. Cela voulait dire que le directeur du Louvre pouvait aller au Metropolitan à New-York et se rendre compte que son musée avait prêté un tableau, chose qu'il ignorait totalement et décision sur laquelle il n'avait eu aucune prise. ◀

Jean-Jacques Aillagon et
Léonard Gianadda, lors de la réception
de ce dernier en tant qu'associé
étranger, le 4 juin 2003.



Il faut donner de la responsabilité à nos chefs d'établissement. Il faut renforcer leur autorité. Ils doivent vraiment être désignés comme les patrons de ces établissements. L'État doit faire en sorte que la discussion, le dialogue, entre lui et ces chefs d'établissement, se situe au niveau stratégique : le devenir de l'établissement au cours des dix prochaines années, objectifs généraux que l'État lui fixe. La tutelle ne doit pas être mesquine, elle doit être éclairée et large. Je le dis plus particulièrement à l'attention de Jeanne Moreau parce que je la sais attentive à cette institution : c'est un peu la règle que j'ai établie dans la nouvelle relation entre l'État et la Cinémathèque française, qui n'est pas vraiment un établissement puisque c'est une association autonome, mais très largement liée à l'État. J'ai indiqué au responsable de la Cinémathèque française que l'État et la Cinémathèque devaient établir une règle du jeu pour présider à leurs relations, qu'ensuite ils devaient s'entendre sur les objectifs mais que, ensuite, il n'appartenait pas à l'État, quotidiennement et dans le détail, d'intervenir dans les affaires de la Cinémathèque qui avait cette capacité propre à se gouverner, mais sur la base d'orientations générales que nous aurions arrêtées ensemble.

Il y a également une autre orientation de mon action dans cette perspective. Il s'agit du choix que j'ai fait de soutenir le développement des industries culturelles, avec, par exemple, mon engagement en faveur de la baisse de la TVA sur le prix du disque. Je sais très bien que, comme cela a été le cas en 1986,

si la TVA baisse, le prix public baissera et le marché sera ainsi dynamisé à un moment où le marché est très fortement menacé par le phénomène du piratage. En 1986, François Léotard était ministre de la Culture. Il y a eu une première baisse de la TVA. Elle est passée de 33 % à 18,6 %. Jusqu'en 1986, le disque était considéré comme un produit de luxe, ce qui peut nous paraître aujourd'hui absurde. Cette mesure a eu un effet très dynamique puisque l'État n'a pas, du fait de la baisse de la TVA, subi d'érosion fiscale, le marché se développant. Maintenant, c'est plus compliqué qu'en 1986. Le sujet est désormais de compétence européenne et non plus de compétence nationale. De plus, c'est un sujet qui requiert l'unanimité des États membres de l'Union. Nous avons entrepris le tour des quinze membres actuels de l'Union européenne. J'aimerais faire aboutir cette proposition. Pour moi, elle constitue une véritable priorité. Je sais qu'il est important de favoriser le développement de l'industrie du disque parce que, derrière le marché, il y a la création, les œuvres, classiques ou contemporaines, dans l'ordre de la musique dite classique ou dans l'ordre de la variété ou du jazz.

J'estime que l'État, dans notre pays, a été trop promoteur du développement culturel pour que, brusquement, il baisse les bras. On constate, d'autre part, quotidiennement, à quel point son action a un effet positif sur la vie culturelle. L'État ne peut pas être réputé n'avoir rien à faire. Mais, d'un autre côté, il ne peut pas prétendre tout faire, d'une part, parce qu'il ne peut pas tout faire et, d'autre part, parce qu'il ne fait pas tout.

Se pose alors la question de savoir quelles sont les missions spécifiques de l'État. Quels objets spécifiques l'État doit-il viser ou poursuivre en matière culturelle ? À mes yeux, ces missions spécifiques résident incontestablement dans les objectifs suivants.

Il y a tout d'abord l'organisation, le développement, le soutien du réseau d'établissements qui couronnent l'édifice culturel national : l'Opéra national de Paris, la Comédie-Française, le Louvre, le Conservatoire national supérieur de musique ; tout ce vaste édifice que notre histoire, parfois récente, nous a légué. Cet édifice a bénéficié de façon constante de la part de l'État de sa sollicitude, notamment à travers la politique de grands travaux que Georges Pompidou a inauguré avec Beaubourg, que Valéry Giscard d'Estaing a poursuivi avec le Musée d'Orsay et que François Mitterrand a magnifiquement illustré par un certain nombre de réalisations que vous connaissez, notamment le Grand Louvre et la Bibliothèque nationale de France à Tolbiac-Masséna. Dans ces établissements, l'État a une mission d'excellence. Lui seul également peut fournir à notre pays de cette façon les grandes institutions capables de rivaliser avec les institutions étrangères, et contribuer ainsi à son éclat et à son rayonnement dans le monde. Aujourd'hui, peu d'institutions peuvent rivaliser avec le Louvre : sans doute le Metropolitan à New York, peut-être la National Gallery de Londres, encore que sa collection soit d'une ampleur numérique beaucoup moindre, même si son excellence est parfaite. Quelles sont les institutions qui peuvent rivaliser dans le monde avec l'Opéra national de Paris ? Quelle institution peut rivaliser, pour l'art du XX^e siècle, avec le Centre Pompidou, sinon le Museum of Modern Art (MoMA) de New York ? Même la Tate Gallery ne lui arrive qu'à la cheville, malgré son extension, s'agissant de la collection. C'est de cette façon que l'État est régalién, pour employer une expression souvent avancée.

L'État est naturellement aussi régalién en veillant, par l'élaboration de la loi, à la définition du cadre législatif dans lequel s'inscrivent des normes qui s'appliquent à l'entièreté du territoire de notre pays, à l'ensemble de la vie culturelle en matière, par exemple, de protection du patrimoine. L'État fixe les normes qui président à la protection du patrimoine historique. Il intervient de la même façon s'agissant de définir le cadre général d'exercice de la propriété littéraire et artistique.

Par ailleurs, l'État se doit également d'être stratège, c'est-à-dire de définir les grands objectifs qui s'appliqueront à l'entièreté du territoire national et d'inviter ensuite l'ensemble des partenaires de la vie culturelle à y prendre part, selon des

modalités que l'État a fixées et en veillant à ce que cette participation des autres acteurs de la vie culturelle soit suscitée ou stimulée par le biais de la subvention. L'État définit de cette façon des objectifs en matière de création, en matière de diffusion culturelle en instituant, par exemple, des normes ou des programmes dans le domaine de la lecture publique. Il définit également des objectifs sur le plan du rayonnement international de notre pays.

L'État s'assigne donc une double fonction d'opérateur direct de la vie culturelle et de garant de l'intérêt général. Il définit une vision stratégique de l'intérêt culturel. Il propose à toutes les parties concernées les modalités de sa prise de participation au développement culturel de notre pays. C'est incontestablement une révolution dans l'histoire d'un ministère qui a fini par ne plus être stratège à force de trop empiler des initiatives nombreuses et désordonnées. Il a fini par ne plus pouvoir être régalién à force de vouloir trop embrasser. Incontestablement, c'est dans la redéfinition de la juste position de l'action de l'État qu'est, à mes yeux, le sauvetage de l'État.

Certains soutiens fervents de l'État dans sa définition historique ont parfois pu craindre que la décentralisation amputerait l'État de sa capacité à agir. Pour ma part, j'ai la conviction exactement contraire. En déléguant plus largement, en reprenant la main sur le plan de la définition des objectifs, l'État se mettra en situation de reconquérir cette autorité qui aurait pu finir par lui faire défaut. C'est donc une révolution que d'affirmer cette volonté de hiérarchisation des engagements, des attitudes et des choix.

La deuxième question que je souhaiterais évoquer avec vous et qui est un peu la conséquence de la précédente, c'est celle plus particulière des modalités des relations entre votre compagnie et mon ministère qui ont en commun, finalement, de couvrir pratiquement tous les champs de la vie culturelle, le patrimoine, toutes les disciplines de la création et, d'une façon générale, tous les champs de la culture et de la communication.

La première règle à laquelle je suis naturellement attaché est le respect de notre indépendance. L'Académie des Beaux-Arts n'a pas vocation à être placée sous la tutelle du ministère de la Culture. Le ministère de la Culture, qui incarne l'autorité de l'État et son action, ne peut naturellement subir aucune tutelle, même, j'ose le dire, s'il devait s'agir de la vôtre que je sais éclairée. Aucun d'entre nous ne prétend se mettre dans une relation de ce type.

Cependant, le moment est venu de marquer que le ministère de la Culture et de la Communication peut renouer et rétablir avec votre compagnie des relations plus fluides et plus positives que celles qui ont présidé à leurs relations au cours des dernières décennies. Je sais ce que cette situation devait à un certain nombre d'accidents ou, en tout cas, de circonstances, parfois brutales, de l'histoire [...].

Votre compagnie rassemble beaucoup de compétences, d'expériences, de talents et de capacités de réflexion. Pour ma part, en ignorant si vous répondrez à ce vœu, je pense que le moment est venu d'imaginer que le ministère de la Culture

saurait, de façon plus spontanée, recourir à ces compétences et à ces talents sur un grand nombre de questions qui constituent, tout au long de l'année, le champ de la réflexion et de l'initiative de mon ministère.

Vouloir pratiquer à l'égard de l'Institut de France, de façon générale, de l'Académie des Beaux-Arts, de façon plus particulière, une sorte d'ostracisme délibéré relève à mes yeux de l'anachronisme le plus complet. Il nous faut aujourd'hui clore une page de l'histoire de la relation entre l'Académie des Beaux-Arts et le ministère de la Culture et imaginer que nous pouvons beaucoup nous apporter les uns aux autres.

Paradoxalement, les relations d'autres académies qui composent l'Institut de France avec telle ou telle section du ministère de la Culture, ou tel établissement du ministère de la Culture, sont plus spontanées et plus franches. Sans doute est-ce parce que notre histoire partagée a été plus agitée et plus douloureuse. Il ne faut pas non plus caricaturer. Les relations existent. Par exemple, le directeur de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts, Henri-Claude Cousseau, n'a eu de cesse de rétablir avec votre compagnie des relations fluides. Je sais également la part prise, à titre personnel et en qualité, par votre Secrétaire perpétuel, aux activités du conseil artistique des musées nationaux.

Pour ma part, je suis tout à fait disposé à réfléchir avec vous à la façon d'associer plus étroitement votre compagnie à tel ou tel conseil de mon ministère. D'emblée, je vous ferai une proposition.

J'ai observé que l'Académie des Beaux-Arts n'était pas représentée, en qualité, au Conseil de l'ordre des Arts et Lettres. Si vous le voulez bien, elle le sera désormais. L'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres y est représentée, puisqu'il s'agit de l'ordre des Arts et des Lettres. On pourra estimer qu'elle y représente plutôt la partie des lettres, et que l'Académie des Beaux-Arts y représente plutôt la partie des arts.

Arnaud d'Hauterives : Plus précisément, le ministre envisage-t-il de redonner à l'Académie des Beaux-Arts la fonction consultative en matière artistique qui a été la sienne et qui est sa vocation historique ?

Jean-Jacques Aillagon : J'y suis disposé, à une condition près : naturellement, cette fonction ne doit pas être exclusive. Le ministère de la Culture consulte d'autres corps, d'autres organismes, parfois même d'autres académies, puisque toutes les académies ne font pas partie de l'Institut de France. L'Académie d'architecture, par exemple, est une création récente. Elle date du XIX^e siècle. Il m'est arrivé de la consulter sur des questions professionnelles, concernant l'exercice de la profession d'architecte. Il faut remettre l'Académie des Beaux-Arts dans le dispositif du conseil de façon générale, sans restaurer en sa faveur une sorte de monopole du conseil, ce qui serait préjudiciable à l'Académie et au ministère. ♦



La typographie

Par Christian Paput, graveur au Cabinet des poinçons de l'Imprimerie nationale.

Ce que l'écriture produit, la typographie le reproduit et c'est une écriture stabilisée déjà répétitive dans ses unités et sous-unités (lettres et parties de lettres) qui est couramment imprimée.

Chaque culture adopte une écriture typographique pour traduire ses messages, il n'y a que depuis ces cinquante dernières années que la production de créations graphiques tente de trouver une typographie universelle capable de couvrir tous les besoins, de tous les individus, dans tous les pays. Une sorte de mondialisation de la forme graphique du message, avec tout ce que cela comporte de réduction de particularités culturelles.

C'est oublier un peu vite qu'une écriture ou qu'une typographie répond à des besoins spécifiques : d'échanges commerciaux, de correspondances rapides, ou encore à la transcription de telle ou telle littérature. Il est possible, avec une forme donnée de typographie, de permettre une lecture aisée, rapide ou même imagée. Une typographie peut renforcer l'élégance d'un sentiment décrit. Le choix de tel ou tel type permet ou non d'accélérer la lecture ou au contraire de la ralentir [...].

L'homme a besoin de se ressourcer à travers les objets qui l'entourent, pour peu que ceux-ci soient issus d'une fabrication laissant apparaître la main, la présence humaine. Lorsque l'objet manufacturé atteint la perfection, il n'intéresse plus au même niveau, il n'est plus qu'utilitaire et générateur de services, il va à l'encontre des espérances de son utilisateur qui désire davantage de présence, de raison d'être, de souplesse, d'adaptation à la résolution d'un problème donné. A l'opposé, l'objet ou l'élément de l'objet traditionnel devient pour sa part, dans sa forme comme dans sa matière même, sensible, attachant et dans tous les cas unique et précieux.

La lettre, pour offrir la présence humaine et la chaleur dont nous avons tant besoin, doit elle aussi, contenir des particularités non mécaniques et répétitives, des anomalies, des accidents ou irrégularités, à l'exemple du travail de nos prédécesseurs qui œuvraient entièrement à la main et produisaient des typographies dont l'élégance et le style a rarement été égalé.

C'est pourquoi l'entretien des pièces anciennes du domaine de l'imprimerie et les savoir-faire qui s'y rapportent sont indispensables. Les développements des technologies propres à l'imprimerie de ces quarante dernières années font que seule l'Imprimerie nationale a su conserver les pratiques de la typographie traditionnelle au plomb ♦

Le sort réservé aux poinçons de l'Imprimerie nationale fera l'objet d'un dossier complet dans le prochain numéro de la Lettre de l'Académie des Beaux-Arts.

En raison du prochain déménagement de l'Imprimerie nationale, l'avenir de la collection historique de poinçons est menacé. Il s'agit d'un patrimoine unique au monde, relevant à la fois de l'histoire des techniques, des langues et des beaux-Arts.

Le terme "typographie" recouvre différents sens. Il peut s'agir du style général d'une page imprimée, de l'ensemble des activités relatives aux textes ou encore de caractères d'imprimerie. Pour caractères, on emploie également le terme de type et il est habituel d'entendre parler par erreur de police, ou de fonte en rappel des techniques anciennes.

Nous sommes tous persuadés de l'importance de l'art typographique mais la tâche est grande qui consiste à faire connaître toutes les implications du dessin d'un caractère, de sa gravure manuelle, de sa fonte traditionnelle et de sa composition.

Il faut pour cela aborder des questions relatives à l'écriture, au graphisme, au livre, à l'affiche, à la perception visuelle, aux domaines faisant appel à l'utilisation de la lettre.

Peut-on aujourd'hui penser un monde sans lettre, sans message, sans logotype, sans information ? La présence de la lettre est universelle. Même si quelques civilisations éloignées de la nôtre n'ont pas développé cette utilisation à notre niveau de profusion, elles ont néanmoins, pour la plupart, une codification de leur message comparable à notre système d'écriture.

Par ailleurs, il est évident que les peuples qui écrivent de droite à gauche ou encore de haut en bas n'ont pas le même type de réflexion, la même manière d'appréhender le monde, ni les mêmes besoins scripturaires que d'autres peuples écrivant de gauche à droite.

Quels sont les grands enjeux de ce musée actuellement en construction et qui doit ouvrir ses portes au tout début de 2006 ? Rappelons tout d'abord l'importance numérique, historique et patrimoniale des collections provenant du Laboratoire d'Ethnologie du Musée de l'Homme et du Musée national des arts d'Afrique et d'Océanie qui seront abritées sur place et dont l'informatisation est actuellement conduite par l'Etablissement public. Confié à l'issue d'un concours international d'architecture à Jean Nouvel, l'ensemble de cette institution novatrice réunira quatre édifices dont un long vaisseau en forme de pont enjambant un grand jardin imaginé par Gilles Clément. Les espaces de présentation associent un vaste plateau ouvert destiné à accueillir une sélection de référence (environ 3500 objets sur 4500 m²) et deux étages "flotants" réservés à l'exploration, sous forme d'expositions temporaires, thématiques et "dossiers", des collections publiques françaises. Le plus grand soin sera apporté à l'information donnée sur des collections dont on soulignera la beauté, l'ancienneté et les fonctions traditionnelles. Une grande galerie (2000 m²) accueillera au rez-de-chaussée les expositions temporaires représentatives des cultures traditionnelles, en faisant appel aux collections internationales, ou rendant compte de l'évolution de la création dans les aires culturelles considérées (Afrique, Amériques, Asie, Océanie). Le musée du Quai Branly, qui sera aussi une institution de recherche et d'enseignement et qui disposera d'espaces réservés à l'action culturelle et aux spectacles, est également conçu comme un centre de rencontres, de partage et de questionnements sur la diversité culturelle d'un monde en constante évolution [...].

Les musées d'ethnographie, issus de l'âge des découvertes étaient témoins de la curiosité de l'homme occidental pour le monde, une curiosité magnifique dont les expressions ont beaucoup varié, qui a sans doute fait la force de l'Occident mais qui s'est avérée dans son expansion trop souvent intéressée et dévastatrice. Ils ont voulu démontrer l'évolution des sociétés et des peuples, reconstituant des séquences du mode de vie indigène, installant des mannequins dans des cases vite poussiéreuses, évoquant la vie primitive par l'inévitable lit de sable au fond des vitrines, n'utilisant les œuvres d'art que comme illustrations du discours du musée. Ces mode de vie, des entrepreneurs sans scrupules se chargeaient alors de les transplanter dans le cadre des expositions universelles, et l'on peut en effet s'indigner aujourd'hui des "zoos humains", comme de la complaisance persistante à réduire l'autre à sa misère ! Cette technique muséographique de la reconstitution a perduré en effet sous les oripeaux de la bonne conscience et le prétexte de l'action pédagogique : on en vit jusqu'à une date toute récente les illustrations accablantes au Tropen museum d'Amsterdam où l'on consacrait quelques centaines de m² à la reconstitution d'un bidonville du tiers-monde devenu un terrain de jeu pour les petits Hollandais. Du musée scientifique on glissait vers la démagogie infantilisante.

Le respect des œuvres et des sociétés comporte de réelles responsabilités et a d'autres exigences : conserver soigneusement et donner à bien voir les œuvres recueillies, parfois depuis des siècles, dans les musées, effectuer des sélections rigoureuses, apporter

des informations précises sur ce que l'on sait, croiser l'apport de disciplines complémentaires, ouvrir le champ de la recherche à la communauté internationale : en cela, le travail effectué au Pavillon des Sessions, pour les publications et dans l'espace d'interprétation, a constitué une véritable préfiguration. Pour le public, il faut bâtir de véritables lieux d'échange, savoir s'interroger sur ce que l'on ne sait pas, multiplier les "coups de projecteur" et constituer des dispositifs d'information compréhensibles pour tous [...].

Ce nouveau musée va donc s'inscrire pleinement dans la géographie des grandes institutions muséales parisiennes et il aura, au



Le Musée du Quai Branly

Par Germain Viatte, conservateur général du Patrimoine, directeur du projet muséologique du musée du Quai Branly

titre de grand département des musées de France, vocation à dynamiser sur ce plan tous les musées qui, en régions, disposent de collections non occidentales trop souvent méconnues.

Cette institution nouvelle est en route. Aujourd'hui, plus de 150 personnes travaillent ici à la mise en évidence des cultures, et par conséquent à la compréhension mutuelle des peuples. ♦

Grande salle des séances, le 18 juin 2003



Despierre ou l'éloquence du cœur

La Galerie Saint-Hubert à Lyon consacre une belle rétrospective au peintre Despierre, élu membre de l'Académie des Beaux-Arts en 1969 et décédé en 1995. Jacques Despierre compte parmi les peintres français du XX^e siècle qui ont voulu symbolisé l'esprit de leur temps, comme l'atteste l'ouvrage que Somogy éditeur d'art publie sous la direction de François et Danielle Ceria, avec le concours de Dominique Villemot, conservateur en chef honoraire de la bibliothèque nationale ainsi qu'une importante étude de Lydia d'Harambourg sur les œuvres de Despierre évoquées là également par les témoignages de nombreux critiques et amis.

149 photos en couleurs pour la plupart évoquent le grand caractère, l'humanité et l'éclat d'une création qui, pour rester fidèle à elle-même, se renouvelle sans cesse. L'art de Despierre, en même temps que le sens du naturel et l'harmonie du regard, c'est l'éloquence du cœur. On voit bien ce qui anime le peintre, une attirance rare pour l'architecture des formes, traitée avec l'énergie de célébrer passionnément le sujet. Héritier de l'esthétique conceptuelle du cubisme, il rend compte objectivement du réel sans réfréner l'inspiration. De même que Desnoyer et Gromaire, ses précédés-

seurs à l'École nationale supérieure des arts décoratifs, dirigée par Léon Moussinac, où il enseigna l'art mural, Despierre, tenté par les vastes surfaces, a exécuté maintes tapisseries, des décorations pour plusieurs paquebots, des fresques, des mosaïques pour des édifices publics... De là, ce souci du travail solide qui le conduit dans ses croquis comme dans ses tableaux : paysages, personnages, natures mortes en témoignent. Dans ses peintures à l'huile ou à l'eau, une géométrie sensible des formes s'exerce. Avec l'aquarelle, alliant des compositions toujours originales au prestige de la couleur, l'effet est saisissant. S'y rattache le thème sentimental et conquérant de la Grèce [...]

Les inflexions monumentales permanentes du style des peintures de Despierre révèlent un message : c'est la vie même qui les irrigue et qui s'épanche, étincelante, dans le panorama de la vue des Andelys par exemple, avec la lumière descendue d'en haut. ♦

Jean Rollin, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Exposition jusqu'au 10 novembre, Galerie Saint-Hubert.



Hommage à Georges Rohner

"Trente-trois peintures et aquarelles"
Rétrospective, du 9 octobre au 8 novembre 2003.
Galerie Framond, 3, rue des Saints-Pères 75006 Paris

Rétrospective

Frédéric Bazille

Grand ami de Monet, Sisley, Renoir, il vécut à leurs côtés les moments difficiles des débuts de l'Impressionnisme sans malheureusement pouvoir profiter de la gloire qu'ils allaient connaître. La guerre franco-prussienne faucha le jeune artiste à l'âge de 29 ans. La dernière exposition consacrée à Bazille date de 1950. Grâce aux prêts des musées français, particulièrement le musée Fabre de Montpellier, le musée d'Orsay et le musée de Grenoble, des grands musées américains et de collectionneurs privés, le musée Marmottan Monet est heureux de pouvoir présenter à nouveau une rétrospective très représentative de l'œuvre de Frédéric Bazille.

Exposition du 2 octobre 2003
au 11 janvier 2004,
Musée Marmottan-Monet,
2, rue Louis Boilly, 75016 Paris

La Vue du village, 1968 (détail),
Musée Fabre, Montpellier.



Le buste de Rolf Liebermann par Jean Cardot

Le 22 septembre dernier, Hugues Gall, membre libre de l'Académie des Beaux-Arts et directeur de l'Opéra de Paris, a inauguré au Palais Garnier un buste de Rolf Liebermann, réalisé par Jean Cardot, membre de la section de Sculpture.

Voici un extrait de son discours prononcé à cette occasion :

"Vous savez la précision méticuleuse qui caractérise tout le projet décoratif de Charles Garnier pour la maison qui porte son nom. Ainsi le génial architecte avait fixé à 80 le nombre des bustes d'artistes qui devaient orner les espaces publics de son palais de l'art lyrique et de la danse : compositeurs, librettistes, décorateurs, chanteurs, danseurs et chorégraphes, accompagnés de quelques-uns des directeurs de l'institution. Or les aléas de l'histoire ont voulu que le chiffre de 80 n'ait pas été atteint. Jusqu'à aujourd'hui, il n'y avait que 79 bustes.

Ainsi donc le buste que nous inaugurons cet après-midi vient parachever l'un des ensembles d'œuvres d'art voulu par Charles Garnier pour cet édifice qui demeure son opus magnum. Il ne restera d'ailleurs pas à l'endroit où nous allons le découvrir aujourd'hui, mais va rejoindre l'un des espaces latéraux du grand foyer, non loin précisément du magnifique buste de Charles Garnier par Carpeaux.

Pourquoi un buste de Rolf Liebermann ? Dans d'autres maisons d'opéra à travers le monde, on poursuit cette tradition qui consiste à matérialiser, par un buste, le souvenir des personnalités qui ont marqué son histoire. Moi qui aurai été le premier directeur de l'Opéra National de Paris au XXI^e siècle, je pensais devoir me soucier de graver ainsi physiquement dans l'architecture du lieu la mémoire d'un des grands directeurs de la maison durant le siècle précédent.

Le nom de Rolf Liebermann s'imposait de lui-même, parce que je suis intimement convaincu que, sans lui, l'Opéra de Paris n'aurait pas atteint sain et sauf le XXI^e siècle.

Au moment même où je me suis mis à imaginer un buste de Rolf Liebermann, le nom de Jean Cardot s'est imposé à moi, parce que j'ai été profondément impressionné par ses statues de Charles de Gaulle et Winston Churchill. Ces énergiques rêveurs d'un avenir à reconstruire, ces hommes de pouvoir et de conviction, Cardot les a saisis de l'intérieur pour les faire vivre dans l'immobilité du bronze. Et ne pouvant m'empêcher de compter Rolf Liebermann, comme eux, parmi les grands bâtisseurs du siècle passé, en même temps que parmi ses grands humanistes, j'étais certain que Cardot, sans l'avoir jamais rencontré, trouverait en lui un modèle à sa mesure." ♦



Prix et concours

Le Grand prix d'Architecture 2003

Pour la première fois en 2003, le concours pour le Grand Prix d'Architecture de l'Académie des Beaux-Arts est ouvert aux ressortissants de la communauté européenne, architectes et étudiants en architecture n'ayant pas atteint trente-cinq ans au 1er janvier 2003. Individuel et anonyme, ce concours comporte trois épreuves : une première esquisse conçue de manière indépendante. Les auteurs des meilleures esquisses, au nombre maximum de vingt, sont admis à concourir pour l'épreuve suivante ; une seconde esquisse en loge (18 heures) réalisée à l'aide de l'outil informatique. Les auteurs des meilleures esquisses, au nombre maximum de dix, sont admis à prendre part à l'épreuve définitive ; un projet d'architecture.

Le thème choisi cette année est : *Le musée de l'Histoire de l'Homme à travers le monde.*

Le concours est doté de trois prix : Grand prix (prix Charles Abella) de 25 000 euros. Deuxième prix (prix André Arfvidson) de 10 000 euros. Troisième prix (prix Paul Arfvidson) de 5 000 euros. En outre, les lauréats des trois premiers prix seront dotés par la société Hewlett Packard, mécène du Grand Prix d'Architecture, d'un matériel informatique professionnel.

Décorations

Jean-Marie Granier, membre de la section de Gravure, a été fait Chevalier dans l'ordre des Arts et des Lettres.

Laurent Petitgirard, membre de la section de Composition musicale, a été promu Commandeur dans l'ordre des Arts et des Lettres.

CALENDRIER DES ACADÉMICIENS

CHU TEH-CHUN

A la rencontre de deux grands amis artistes Chu Teh-Chun et Albert Féraud, peinture et sculpture, au Centre culturel de Chine à Paris, du 8 octobre au 8 novembre.
Exposition personnelle présentée par la galerie Trigano à la FIAC à Paris, du 9 au 14 octobre.

Jean-Louis FLORENTZ

Qsâr Chilâne op.18, par l'Ensemble Orchestral de Paris, direction John Nelson, dans le cadre du colloque autour de Lorand Gaspar, à Tunis, le 23 octobre.

Prélude de l'enfant noir, en l'église Saint-Louis des Invalides, à Paris, orgue : Béatrice Piertot, le 24 octobre.

Debout sur le soleil op.8, orgue Thomas Monnet, à l'Abbaye de Sylvanès, le 25 octobre.

Les Laudes, à Tokyo, chapelle de la Tokyo Gyoshi University, orgue : Ayako Nagami, le 30 octobre.

L'enfant des îles op.16, O.N.P.L., direction Hubert Soudant, Paris de la Musique, salle Olivier Messiaen, Radio-France, le 9 novembre.

Laudes, op. 5, orgue : François Espinasse, 1er Festival d'orgue, Institut Mormont, à Jerusalem, le 12 novembre.

Asmarâ op.9, Soli Tutti, direction Denis Gautheryrie, concert pour le 75^{ème} anniversaire de la Casa de Velázquez, à l'église des Blancs-manteaux à Paris, le 14 novembre.

Asmarâ, par l'Ensemble Musicatreize, direction Roland Hayrabedian, à l'église Saint-Etienne-du-Mont, dans le cadre du Festival d'Art Sacré de la Ville de Paris, le 2 décembre.

Laudes, op. 5, orgue : Thomas Monnet, cathédrale du Havre, le 7 décembre.

Prélude de l'enfant noir, orgue : Béatrice Piertot, à Séville, le 17 décembre.

Marcel MARCEAU

Spectacle de pantomimes en tournée à Hong Kong, Singapour et en Australie, du 20 octobre au 15 novembre, au Havre le 21 novembre, à Prague du 8 au 10 décembre, à Sienne du 11 au 15 décembre, en Grèce les 23 et 25 décembre, au Portugal les 27 et 28 décembre.

Laurent PETITGIRARD

Dirige *Poème pour grand orchestre à cordes*, Orchestre du Brabant, à Eindhoven, les 28, 29 et 30 novembre.

Roman POLANSKI

Met en scène *Hedda Gabler*, d'Ibsen, au Théâtre Marigny, à Paris.

Antoine PONCET

Exposition de 60 œuvres à la galerie Berès, à Paris, jusqu'au 29 novembre.
Installation de la sculpture *Aliotropie* à la Fondation Würth House à Berlin, et de la sculpture *Algebraica* dans les collections du Musée d'Art moderne au Centre Pompidou à Paris.

René QUILLIVIC

Dessin et gravure d'un nouveau timbre-poste sur le thème de la franc-maçonnerie française.

Yves MILLECAMPS

"La peinture en trois dimensions", exposition au Musée Ingres à Montauban, jusqu'au 20 octobre.

Guy de ROUGEMONT

"La peinture en trois dimensions", exposition au Musée Ingres à Montauban, jusqu'au 20 octobre.
Exposition personnelle *Œuvres récentes* à la galerie Jean-Yves Franch-Font à Montpellier, du 15 octobre au 29 novembre.
Participe au Symposium international de Sculpture à Séoul (Corée du sud), du 17 au 24 octobre, et à Taoguan (Taïwan) du 25 octobre au 24 novembre.

François STAHLY

Participe à l'exposition *Sculptures*, au Centre d'art Van Gogh à Saint-Rémy-de-Provence, du 17 octobre au 15 janvier.

Jacques TADDEI

Récital d'orgue à Malte, le 17 octobre.

L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud d'HAUTERIVES

BUREAU 2003

Président : Gérard LANVIN
Vice-Président : Roger TAILLIBERT

SECTION I - PEINTURE

Georges MATHIEU 1975
Arnaud d'HAUTERIVES 1984
Pierre CARRON 1990
Guy de ROUGEMONT 1997
CHU TEH-CHUN 1997
Yves MILLECAMPS 2001
Jean CORTOT 2001
ZAO Wou-Ki 2002

SECTION II - SCULPTURE

Jean CARDOT 1983
Albert FÉRAUD 1989
Gérard LANVIN 1990
François STAHLY 1992
Claude ABEILLE 1992
Antoine PONCET 1993
Eugène DODEIGNE 1999

Section III - ARCHITECTURE

Mare SALTET 1972
Christian LANGLOIS 1977
Roger TAILLIBERT 1983
Paul ANDREU 1996
André WOGENSCKY 1998
Michel FOLLIASSON 1998
Yves BOIRET 2002

SECTION IV - GRAVURE

Pierre-Yves TRÉMOIS 1978
Jean-Marie GRANIER 1991
René QUILLIVIC 1994

SECTION V - COMPOSITION MUSICALE

Serge NIGG 1989
Marius CONSTANT 1992
Jean-Louis FLORENTZ 1995
Jean PRODROMIDÈS 1990
Laurent PETITGIRARD 2000
Jacques TADDEI 2001
François-Bernard MACHE 2002

SECTION VI - MEMBRES LIBRES

Pierre DEHAYE 1975
Michel DAVID-WEILL 1982
André BETTENCOURT 1988
Marcel MARCEAU 1991
Pierre CARDIN 1992
Maurice BÉJART 1994
Henri LOYRETTE 1997
François-Bernard MICHEL 2000
Hugues GALL 2002

SECTION VII CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL

Pierre SCHENDRERFFER 1988
Gérard OURY 1998
Roman POLANSKI 1998
Jeanne MOREAU 2000
Francis GIROD 2002

ASSOCIÉS ÉTRANGERS

S.M.I. Farah PAHLAVI 1974
Andrew WYETH 1976
Ieoh Ming PEI 1983
Kenzo TANGE 1983
Philippe ROBERTS-JONES 1986
Peter USTINOV 1987
Mstislav ROSTROPOVITCH 1987
Ilias LALAOUNIS 1990
Andrzej WAJDA 1994
Antoni TAPIÉS 1994
György LICETI 1998
Leonardo CREMONINI 2001
Leonard GIANADDA 2001
Seiji OZAWA 2001

Page 1 : Aménagement de la gare du Nord, à Paris,
Jean-Marie Duthilleul, architecte.

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