

Lettre de
l'ACADEMIE *des*
BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE



Héritage
Création

numéro 54 automne 2008

Editorial

Héritage et création, le thème que nous propose Yves Boiret, l'intérêt suscité, la vivacité, la franchise des réactions qu'il a provoquées au sein de l'Académie, composent un énorme kaléidoscope d'idées et d'expériences où se mêlent, se bousculent chefs-d'œuvre du patrimoine, créations modernes et conceptions qui en sous-tendent l'existence.

Quels liens pour les rapprocher ? L'été dernier, au Louvre, le plasticien Ian Fabre a été invité à soumettre au public la confrontation, dans les salles classiques, du fruit surprenant de ses imaginations fantasmatiques et des œuvres exposées. L'amorce d'une mode ?

On est loin du temps où le jeune Emile Zola tentait d'entraîner à Paris son camarade aixois Paul Cézanne, « incliné à la peinture », pour l'arracher à la carrière bancaire qu'entendait lui imposer son banquier de père. En mars 1860, il lui conseillait cette simple pratique : « Paris t'offre un avantage que tu ne saurais trouver autre part, celui des musées où tu peux étudier d'après les maîtres. De midi à quatre heures tu copieras le chef d'œuvre qui te plaira... Tu ne peux tarder, avec un tel régime, de bien faire ».

Depuis, Marcel Duchamp a orné de moustaches le sourire de la Joconde, et Picasso superbement inscrit ses variations sur *Les Ménines* de Velazquez et *Le Déjeuner sur l'herbe* de Manet.

Dans l'ordre architectural, depuis Viollet-le-Duc, le principe de la restauration des monuments dégradés par le temps a été acquis, et l'architecte restaurateur désigné entreprend un dialogue avec son prédécesseur. Mais, conduit à combler les vides des ruines, il peut être tenté d'y inscrire une création personnelle qui, plus tard, sera remise en question au nom de l'architecture originelle, comme dans la basilique Saint-Sernin, à Toulouse.

Les auteurs de ce dossier apportent matière à réflexions et, sans doute, à débat.

sommaire

page 2

Editorial

page 3

Réception sous la Coupole :
Seiji Ozawa

pages 4 à 25

Dossier :

« Héritage et création »

pages 26, 27

Exposition :

La Casa de Velazquez 2008

pages 28, 29

Actualités :

Visite du Pape Benoît XVI
à l'Institut de France

Décoration

Exposition :

Musée Marmottan Monet
« Monet : l'œil
impressionniste »

pages 30, 31

Exposition :

« Peintres contemporains de
l'Académie des Beaux-Arts »

page 32

Calendrier des académiciens

Réception sous la Coupole

Seiji Ozawa

Le mercredi 24 septembre 2008, sous la Coupole de l'Institut de France, le chef d'orchestre Seiji Ozawa était reçu à l'Académie des Beaux-Arts par son confrère Hugues R. Gall. Photos Brigitte Eymann

Extrait du discours prononcé par Hugues R. Gall :

« C'était à Besançon, ce soir du 10 septembre 1959 ; les violoncelles, les flûtes et cymbales antiques du dernier accord de L'Après-midi d'un Faune s'estompèrent : soudain, sous le sourire désapprobateur mais ravi d'Eugène Bigot, le très respecté président du Jury, ce fut une explosion, le public ovationnait, transgressant la règle, le jeune félin dansant, finaliste du concours de chefs d'orchestre qui venait de le fasciner, de le charmer tout au long des épreuves : c'était le début de vos noces avec la France, avec sa culture et ses musiques ; ces noces, elles se prolongent depuis près de 50 ans, vous les renouvelez sans cesse par les programmes de vos concerts en marquant à la France, à ses compositeurs, à ses artistes interprètes, à Paris, à nos grandes institutions musicales une fidélité, une attention, et pourquoi ne pas le dire, un amour tout particuliers. La fin du XX^e siècle, ce siècle qui avait vu se former, s'épanouir, rayonner votre personnalité dont désormais ni la musique ni les publics français ne pourraient se passer, avait été attristée pour le monde entier et pour notre compagnie par la disparition de Yehudi Menuhin. Le siècle nouveau commençait, lui, par une grande joie, celle votre élection parmi nous le 27 juin 2001 ! Sept ans plus tard - le temps académique doit s'accorder souvent au calendrier des grands artistes migrants - c'est avec une émotion toute spéciale que je vous accueille sous cette coupole au nom de mes confrères, de vos confrères, dans cette Académie où vous retrouvez beaucoup d'amis et où sont toujours présents - vous croyez aux forces de l'esprit - Menuhin bien sûr, mais aussi le cher Olivier Messiaen, celui que vous nommez affectueusement, respectueusement votre « bon géant » ; celui dont l'œuvre et la personnalité ont marqué votre vie. »

En haut : Hugues R. Gall et Seiji Ozawa.

A gauche : Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel de l'Académie, Christine Albanel, Ministre de la culture et de la communication et Seiji Ozawa.

Le membre Associé étranger, le 27 juin 2001 au fauteuil précédemment occupé par Yehudi Menuhin, Seiji Ozawa est né le 1^{er} septembre 1935 à Shenyang en Chine, de parents japonais. Il étudie à l'École de Musique de Toho à Tokyo avec le professeur Hideo Saito. En 1959, il remporte le premier prix du Concours International de Direction d'Orchestre de Besançon. Charles Munch, alors directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Boston, l'invite à Tanglewood. Il remporte en 1960 le prix Koussevitzky du Tanglewood Music Center qui honore le meilleur élève en direction.

Assistant de Herbert von Karajan à Berlin, Leonard Bernstein l'engage comme assistant de l'Orchestre Philharmonique de New York lors d'une tournée au Japon en 1961. Il donne son premier concert en janvier 1962 en Amérique du Nord avec l'Orchestre Symphonique de San Francisco. De 1964 à 1969, il est directeur musical du Festival de Ravinia, résidence d'été de l'Orchestre Symphonique de Chicago, puis directeur musical de l'Orchestre Symphonique de Toronto de 1965 à 1969, et de l'Orchestre Symphonique de San Francisco de 1970 à 1976.

Seiji Ozawa dirige l'Orchestre Symphonique de Boston pour la première fois en 1964 à Tanglewood et en 1968 au Symphony Hall de Boston. En 1973, il est nommé directeur musical de l'Orchestre qu'il ne quitte qu'en 2002, pour le poste de directeur musical de l'Opéra de Vienne. Il est par ailleurs conseiller musical du New Japan Philharmonic et travaille une fois par an avec le Mito Chamber Orchestra avec lequel il effectue une tournée européenne en juin 2008. Seiji Ozawa dirige aussi régulièrement le Philharmonique de Berlin avec lequel il a effectué cette saison une tournée européenne en compagnie d'Anne Sophie Mutter pour le centenaire de Herbert von Karajan. ♦

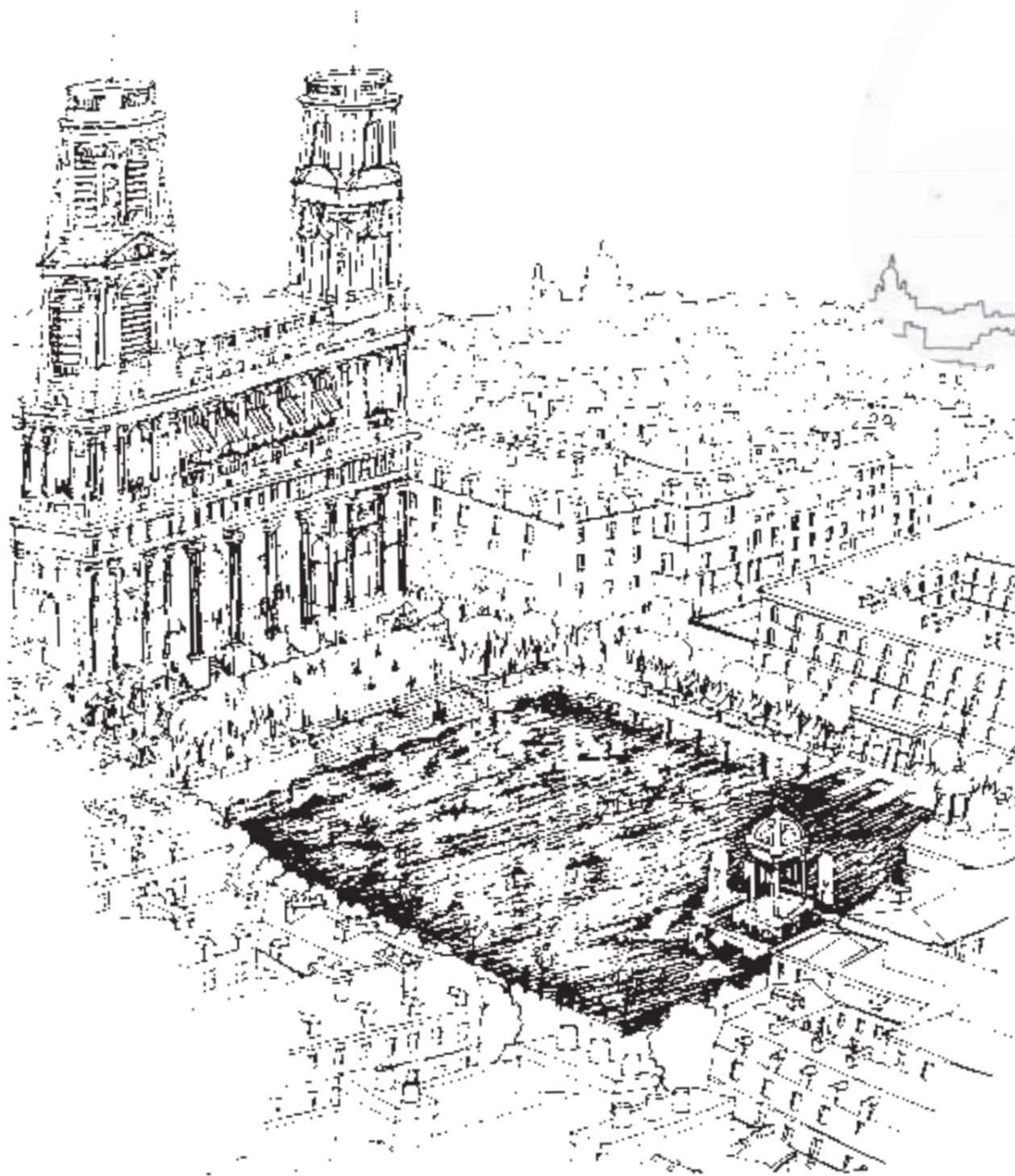
Héritage Création

Dossier

LA VÉRITABLE TRADITION DANS LES GRANDES
CHOSSES N'EST PAS DE REFAIRE CE QUE
LES AUTRES ONT FAIT, MAIS DE RETROUVER
L'ESPRIT QUI A FAIT CES GRANDES CHOSSES
ET QUI EN FERAIT D'AUTRES EN D'AUTRES TEMPS.

PAUL VALÉRY

« Une Semaine d'art en Avignon » (premier Festival d'Avignon).
Dispositif scénique de la cour d'honneur du Palais des Papes en 1947.
Photos Gouirand © Collection Frédéric Rech



« La ville sans voiture, sur le parking, la plage ! ».

Dessin d'Yves Boiret, date ?

Héritage et création.

Cette question fondamentale, lorsqu'elle est posée sous forme d'interrogation, n'obtient parfois qu'une seule réponse :

« personne ne connaît la solution ! »...

Et pourtant : plutôt que de tenter vainement d'en surmonter l'incertitude, ne conviendrait-il pas d'en méditer le fonds ?

- d'une part, nous ressentons confusément la crainte de perdre la moindre trace de notre héritage passé,

- d'autre part, l'introduction de l'art contemporain en milieu ancien est-elle admissible ?

L'Académie des Beaux-Arts, l'une des cinq académies composant l'Institut de France aujourd'hui, est forte de 57 membres, siégeant dans huit sections.

A l'initiative des Comités de rédaction de la Lettre de l'Académie des Beaux-Arts, il a été jugé pertinent d'amorcer une réflexion de certains de ses membres intéressés par un tel sujet. Il n'est pas nouveau, il est même vieux comme le monde.

Mais certains considèrent parfois que notre société n'est plus, aujourd'hui, capable de prolonger sa propre histoire, et cela en jugeant stérile toute velléité de s'y « greffer », en tentant de concilier deux mondes artistiques considérés, a priori, inconciliables.

D'autres, en revanche, reconnaissent que le passé, sous toutes ses formes, possède, en art, une capacité créatrice qui stimule la volonté d'un renouveau complémentaire luttant contre la tentation du repli.

- Aurions-nous perdu cette liberté de choix et d'action dont l'histoire de l'art nous enseigne la réussite fréquente d'une continuité possible dans le temps et par l'esprit ?

- Pouvons-nous accepter aujourd'hui la résignation ? Conserver le passé, s'il est dépourvu de vie, ne le condamnerait-il pas à n'être qu'une œuvre morte ?

- Est-il impossible de créer dans le créé ?

- Une co-existence est-elle condamnable ?

- Dépasse-t-elle nos capacités de partage ou de complémentarité dans un respect mutuel ?

Qu'on le veuille ou non, la vie est de plus en plus engagée dans un processus de revitalisation.

L'art contemporain représente, sous toutes ses manifestations, une nouvelle expression. Il doit donc être de plus en plus engagé, dans ses formes diverses, dans une délicate recherche de continuité de principe avec le passé.

Mais si l'art contemporain a le droit de s'affirmer, il ne doit pas détruire le passé. Ambition, prudence et respect doivent donc animer les partenaires de cette mutation dans la contiguïté conservée.

Pour se manifester, toute création nouvelle doit traduire sa « sympathie » avec le passé...

Ce fut le cas de Le Corbusier face au site de Ronchamp, celui de Pierre Soulages méditant dans l'église de Conques pour y concevoir ses verrières en étant fidèle au monument millénaire tout en y apportant du renouveau ; le festival d'Avignon utilisant le Palais des Papes pour « mettre en scène » au milieu des murailles du XIV^e siècle. C'est l'étincelle féconde d'une innovation aboutissant à une nouvelle vie.

C'est ainsi que l'héritage du passé peut demeurer utile à la société présente, en étant lui-même revitalisé.

Le nouveau créateur ne peut être vaniteux car il ne part pas de zéro. « Si l'on sait que l'on ne sait rien », grâce à la subsistance du passé on sait, au moins, que l'on n'est pas seul.

Il y a là le mystère de l'implantation contemporaine dans le passé : il résulte du miracle du « greffon » réussi lorsque le respect du passé et ses qualités retentissent et garantissent la vitalité de l'avenir.

Pour y parvenir, l'artiste ne doit pas être un rêveur irresponsable qui placerait par-dessus tout le souci de sa seule affirmation personnelle. Ce serait le refus d'admettre tout lien avec l'histoire.

Utiliser, par les moyens du moment présent, la poursuite des talents successifs des temps écoulés, et cela pour le bonheur de ceux qui les recherchent, c'est démontrer qu'il existe des solutions permettant de rendre compatible l'association héritage et création.

Yves Boiret, membre de la section d'Architecture

Quelques réflexions sur le patrimoine et la création en musique

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

La rencontre des valeurs du patrimoine et de la création paraît un très beau programme, propre à illustrer simultanément les deux dimensions majeures de toute culture : transmission et innovation. La pyramide du Louvre en est un splendide exemple, tout comme la tragédie antique revisitée par Xenakis. Mais à quelles conditions le mariage entre des chefs-d'œuvre reconnus et des créations nouvelles peut-il être considéré comme viable ? On a certes vu des monuments banalement utilitaires acquérir une nouvelle aura artistique par la grâce de spectacles qu'ils hébergeaient. *L'Orlando furioso* où Ronconi et l'Arioste ont été paradoxalement associés, d'abord dans l'église San Niccolò de Spolète en juillet 1969, et un an plus tard dans la halle de Baltard à Paris, n'a pas seulement renouvelé le regard sur la Renaissance italienne, et sur la mise en scène théâtrale ; il a aussi sacralisé une architecture industrielle initialement promise à la destruction. En revanche, des objets pompeusement déclarés comme porteurs de « concepts » (le même terme s'utilise tout aussi pompeusement pour des vitrines de mode) ne réussissent pas toujours à capter le prestige des lieux historiques où on les héberge, et qui soulignent finalement leur insignifiance profonde. Les parrainages bientôt séculaires de Duchamp ou d'Artaud se font alors plus écrasants que les conventions plus anciennes. On compte peut-être sur la réversibilité des mérites, ou sur une prétentieuse dérision, pour légitimer la pauvreté de l'imagination et la superficialité de la pensée lors de ces rencontres ratées.

Une réflexion sur le vocabulaire peut être utile pour analyser les intéressants rapports du patrimoine et de la création dans les arts, et en particulier en musique. Dans ce dernier domaine, les variétés sont devenues la norme officielle sous le sobriquet de musiques « actuelles ». Le terme s'oppose à l'épithète « contemporaine », détournée elle aussi de son sens le plus authentique. L'évolution sémantique de ces deux adjectifs autrefois presque synonymes est révélatrice. Il s'agit pour le grand marché de la musique de masse, domaine du ressassement de clichés épuisés, de revendiquer le monopole de la modernité, tout le reste devenant « inactuel ». Pour l'amateur naïf et mal informé, la musique « contemporaine » est celle qui au cours de la décennie 1950-1960 a compromis la modernité en la menant dans un labyrinthe étouffant, et en perdant ainsi le droit de se dire actuelle. Peu importe si l'épisode compromettant n'est plus actuel, lui, depuis longtemps. Ni l'une ni l'autre de ces positions critiques n'ose guère stigmatiser ouvertement l'Autre. La condamnation des variétés expose à l'inculpa-

tion d'élitisme, et au soupçon d'anti-démocratie. Mais la condamnation des musiques savantes compromettrait, de la part des amateurs de chansons, l'accès à un supposé sérieux professionnel, dont ils revendiquent le partage. Des pratiques mixtes, comme le jazz, devenu élitiste malgré lui en se sophistiquant, ou comme les hybrides d'inspiration folklorique ou « tribale », sont apparues à certains comme une solution raisonnable pour fuir à la fois le rabâchage des boîtes à rythme et l'intellectualisme aventureux.

La notion de patrimoine musical, elle, et plus largement de patrimoine culturel, est bien plus récente que les biens qu'elle désigne. L'Ancien Régime l'admettait pleinement pour la littérature, assez largement pour les tableaux, beaucoup moins pour l'architecture, et pas du tout pour la musique, qui ne connaissait guère que la création contemporaine. De la Révolution à la deuxième Guerre mondiale, cette notion a difficilement fait son chemin. Il a fallu que le Romantisme accrédite lentement l'idée que

le passé avait un charme propre, et que le revisiter pouvait apporter les richesses d'une exploration. Le XIX^e siècle fut celui de la conquête historique autant que géographique. On y inventa l'archéologie et la musicologie. A l'heure où Champollion déchiffrait les hiéroglyphes, Mendelssohn et Schumann redonnaient vie à J.-S. Bach. La résurrection du Moyen Âge par Walter Scott, Victor Hugo, Mérimée ; les premiers concerts de « musique ancienne » dans les années 1880, la divinisation de Mozart puis l'« invention » de la musique baroque au XX^e siècle, sont quelques étapes significatives de cette constitution d'un patrimoine.

Parallèlement à la redécouverte de génies oubliés, comme Monteverdi ou Purcell, une certaine fétichisation est venue figer en icônes stéréotypées cet enrichissement bienfaisant. Bach et Mozart, dûment passés au synthétiseur, fournissent des sonneries téléchargeables à des utilisateurs qui ne se soucient pas de les connaître. Même une radio dédiée à la musique classique suppose ses auditeurs trop futilles ou impatientss pour supporter l'écoute de tous les mouvements d'une symphonie ou d'un quatuor sans l'interruption d'un encart publicitaire. Peu à peu, celui-ci pourrait devenir le vrai sujet de l'émission, et l'œuvre patrimoniale n'être mobilisée que comme faire-valoir. Tel couvent, telle toile de Vermeer servent bien à vanter des produits laitiers. Pourquoi n'utiliserait-on pas Vivaldi ou Schubert pour tel produit « de luxe » à 9,99€ ? Après le succès d'*Amadeus* de Forman, on a vendu massivement « la bande du film ». Après celui d'*Odyssée 2001*, de Kubrick, Ligeti a accédé à la réputation de Strauss (Johann, pas Richard). Le patrimoine

servant à définir des valeurs assez largement partagées, il est inévitable que son inventaire reflète les hiérarchies admises à une époque donnée. Sous Louis XVI, on masquait tant bien que mal les voûtes gothiques. Sous Viollet-le-Duc, on les reconstituait. Sous la cinquième république, on les bombarde de sons et de lumières.

Il y a donc dans l'idée de patrimoine le sous-entendu d'une valeur à reconnaître, à admirer, et surtout à exploiter. Lorsque l'exploitation en arrive à faire oublier la reconnaissance initiale, et à imposer ses propres appétits contre l'admiration désintéressée, le mouvement de la vie incarné par la modernité ne peut que s'insurger contre ce contresens. Quelques années avant *La Belle Hélène* d'Offenbach, la boutade de Baudelaire « Qui nous délivrera des Grecs et des Latins ? » était déjà venue heureusement signaler que l'admiration conventionnelle du passé repose parfois sur une méconnaissance de l'essentiel de ce passé. Et Rimbaud, qui avait acquis une particulière virtuosité dans l'exercice désuet des vers latins, fut un des premiers à le renvoyer à sa pauvreté anti-poétique.

Aujourd'hui cette révérence caricaturale de l'Antiquité ne s'exerce plus depuis longtemps, et c'est une autre glaciation académique qui menace l'imagination artistique. Il s'agit plutôt d'une conception dévoyée du patrimoine, qui considère qu'il est plus important de le sauvegarder que de l'enrichir, et de le gérer avec bénéfices plutôt que d'enseigner à le comprendre ou à en retrouver les dynamiques. La résurrection des musiques anciennes a immensément enrichi notre patrimoine, tout comme la découverte de quelques grandes cultures survivantes de l'Afrique et de l'Asie. Mais ces deux démarches ne sont pas immunisées contre le risque d'un nouvel académisme, et de la fétichisation. Le néo-classicisme et la World music sont deux ornières où elles peuvent s'enliser.

Les biens culturels sont des marqueurs d'identité, des auxiliaires de méditation, des déclencheurs d'émerveillement, et non un stock d'objets à lustrer, avant de les louer ou les vendre ; des objets que l'on soumettrait comme n'importe quelle autre denrée aux pratiques et aux convoitises du marché. L'actuelle crise du commerce de l'enregistrement engendrée par le pillage généralisé sur Internet a peut-être pour sa part au moins l'avantage de rappeler que si l'on veut que la musique soit plus qu'un calmant distraitemment appliqué sur les tympanes, il vaudrait sans doute mieux, plutôt que de télécharger 10 000 chansons gratuitement, pouvoir s'essayer seul ou avec des amis à jouer quelques notes, et retrouver l'effort et le désir.

Il ne faut pas non plus que le « dépolissage » du passé évite de songer à l'avenir, tout en revendiquant chacun des attributs encore vaguement prestigieux de la modernité. Ni prendre l'ignorance du passé pour le meilleur moyen de tout réinventer. Le patrimoine n'est précieux que dans la mesure où il est plus important de l'enrichir que de le sauvegarder. Et pour cela, il est utile de le connaître avant de l'oublier délibérément pour ne pas en faire une idole. Il y a une antinomie plus ou moins avouée entre un patrimoine, objet de gestion, et création, c'est-à-dire aventure. Toutes les fois qu'on se limite à de « l'événementiel » comme on dit, et qu'on fait l'économie d'une réflexion approfondie sur les valeurs permanentes, archétypales, seules propres à éclairer ce qui relie le passé et le présent des arts, leur rapprochement hasardeux risque de produire tantôt des banalités comme les néo-classicisms, tantôt les monstres factices de quelque opération promotionnelle. ♦

Ci-contre : Bartholomäus Spranger (1546-1611), Angélique et Médor (d'après *Orlando Furioso*, poème épique de 46 chants, écrit par Ludovico Ariosto, dit en français l'Arioste, au début du XVI^e siècle), vers 1580.

Un théâtre nouveau entre les murailles du Palais des Papes

Par Paul-Louis Mignon, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Événement majeur de la création contemporaine, le Festival d'Avignon voué à l'art dramatique est né en 1947, de la rencontre d'un artiste, Jean Vilar, metteur en scène, comédien, et d'une ville, de son chef-d'œuvre monumental, le Palais des Papes. De l'ample espace de la Cour d'honneur, entre ses hautes murailles du XIV^e siècle où, la nuit, se découpe le ciel étoilé, Vilar a su faire le théâtre le plus pur dans le respect absolu du monument.

L'histoire est belle, elle est forte, on l'a souvent contée depuis soixante ans. Au lendemain de la Libération, le jeune Vilar avait commencé à imposer sa personnalité sur les plus petites scènes de Paris, le Théâtre de Poche, le Vieux Colombier. Sa mise en scène de *Meurtre dans la cathédrale* du poète anglais T.S. Eliot avait reçu le Prix des critiques.

Ce spectacle, Christian Zervos, grand collectionneur d'art, et son ami, le poète René Char, envisageaient de le présenter au cours d'une Semaine d'art à Avignon, au Palais des Papes, en septembre ; il prendrait place auprès d'une extraordinaire exposition de peinture, quarante toiles de Picasso, Matisse, Léger, Braque, Calder, Chagall, Ernst, Giacometti, Miro... dans la grande chapelle du Palais et, dans le verger voisin du Pape Urbain V, de concerts de musique française sous la direction de Roger Désormière.

Cette conjonction des arts ne pouvait que séduire Vilar. Mais faire une reprise ? Là n'était pas son affaire. Son ambition était d'arracher la dramaturgie au huis-clos des salles de Paris, de rompre avec les vieilles conventions scéniques, de servir la poésie dramatique la plus haute, de lui imprimer une plus large respiration, d'amener le public à un regard nouveau sur l'acte théâtral, d'établir des liens avec lui. Était-ce l'occasion que son destin d'homme de théâtre lui réservait ?

Que l'événement se produisit à Avignon, touchait le méditerranéen Vilar, saluant « une ville qui, depuis des siècles, de par ses monuments et son histoire, sait ce qu'est une œuvre d'art, le sacrifice qu'elle exige, les inquiétudes et les épreuves qu'elle impose ». Il y reconnaissait naturellement le sens de l'héritage qu'il pouvait être appelé à assumer.

Vilar déclina l'invitation de *Meurtre dans la cathédrale*, mais n'hésita pas à proposer un énorme programme : trois créations, dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, un Shakespeare jamais joué en France, *Richard II*, traduit par un jeune universitaire, Jean-Louis Curtis, *Histoire de Tobie et Sara* de Paul Claudel dans le verger d'Urbain V et, au Théâtre municipal, *La Terrasse de midi* d'un auteur récemment révélé, Maurice Clavel.

Zervos ne pouvait qu'agréer, mais il ne disposait pas des moyens indispensables. Vilar devait s'y attendre et, loin de se décourager, entreprit de les trouver.

Tâche folle, artistiquement, techniquement, matériellement, financièrement. Elle témoigne de son engagement passionné, d'une détermination toujours lucide et de sa maîtrise dans le quotidien du projet puisque lui et son équipe seront prêts le 4 septembre au soir.

Il restait quatre mois à peine pour aboutir... Troupe nombreuse à réunir, autant de costumes à créer, hébergement des artistes à assurer avec l'appui de personnalités locales conquises par l'aventure, cantine à organiser qui trouvera l'accueil chaleureux de la patronne de « L'Auberge de France »... Répétitions à Paris, travail technique à Avignon et, d'abord, créer la structure scénique dans une cour laissée à l'abandon, au relief tourmenté, avec une importante cavité à combler.

Toute une journée, avec son assistant, Maurice Coussonneau, Vilar arpenta la cour de long en large, recherchant l'endroit le meilleur où il pourrait dresser un grand tréteau et disposer des chaises de jardin pour le public.

Après avoir éliminé plusieurs solutions, il choisit d'appuyer l'aire de jeu au pied de la façade sud où trois arches permettraient les entrées et sorties des personnages, avec des plans inclinés sur les côtés.

Il avait obtenu le total soutien du « Cercle d'échanges internationaux » animé par une diplomate, Christel d'Ornjelm, une subvention du Docteur Pons, le maire communiste, et du Conseil municipal, une autre de Jeanne Laurent, sous-directrice des spectacles aux Beaux-Arts. Le 7^e bataillon du génie usa de son matériel, madriers, traverses, rails, égalisa le lieu et, sur des tonneaux, monta le plateau, « un ring aux dimensions de la Cour », lança le peintre Léon Gischia, chargé de créer les costumes. Pas de décor construit, le tréteau nu, encadré de quatre mâts oriflammés, laisserait la poésie de Shakespeare se déployer librement, pleinement, dans l'imagination du spectateur. Du Théâtre de Poche à la Cour d'honneur, même fidélité à l'essence de son art, même économie, même intensité dans l'expression.

Vilar avait dessiné le plan de la scène, soucieux de respecter ce qui lui apparaissait comme une nécessité architecturale : occuper la moitié de la Cour, répondant à son désir de réconcilier architecture et poésie dramatique. Qu'attendait-il ? Que la puissance de l'architecture joue sur l'esprit du spectacle de *Richard II*.

Le 4 septembre, le spectateur fut saisi par le caractère de cérémonial dans les évolutions presque dansées des porteurs d'oriflammes, servants de scène qui introduisaient le jeu, lequel s'affirmait dans l'apparition des personnages. Chacun était frappé par la vigueur du dessin et l'éclat des couleurs des costumes de Gischia. Sur le fond de la muraille, les costumes composaient en fait le décor de la tragédie, mais un décor vivant, humain, au gré des mouvements des personnages.

Création toujours, dès ce premier spectacle, Vilar entendait confier à des peintres et non à des décorateurs de métier, aussi doués fussent-ils, la création plastique : auprès de Gischia, Mario Prassinos, Edouard Pignon, Calder, Roger Chastel, Gustave Singier et le sculpteur Emmanuel Auricoste.

La réussite de Vilar dans la Cour d'honneur du Palais des Papes aura été exemplaire par les voies nouvelles qu'elle ouvrait en France, avec le TNP, et dans le monde. Heureux échange, elle associait le Palais des Papes à la création contemporaine et lui conférait une actualité au regard des visiteurs.

Elle a été encore exemplaire dans l'approche personnelle du monument par Vilar. La représentation terminée, la création accomplie, le tréteau démonté, aucune dégradation : la muraille demeurait intacte. ♦

« Toute une journée [...] Vilar arpenta la cour de long en large, recherchant l'endroit le meilleur... »

Ci-dessus : La Tragédie du roi Richard II de Shakespeare, mise en scène Jean Vilar, création dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, Avignon 1947. (Ici photo de la reprise en 1949). Photo Mario Atzinger

A droite : dispositif scénique dans la Cour d'honneur du Palais des Papes, Avignon 1947. Photos Gouirand © Collection Frédéric Rech

Pourquoi Grünewald ?

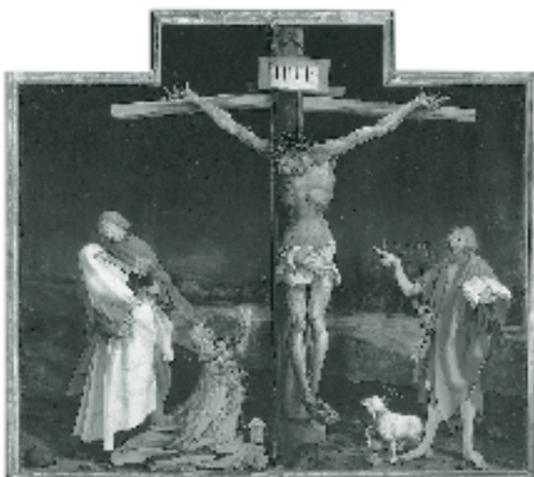
Par Vladimir Velickovic, membre de la section de Peinture

Le Retable d'Issenheim m'a toujours fasciné, je peux même dire qu'il m'obsède et me poursuit depuis fort longtemps. A plusieurs reprises, j'ai voulu me confronter à cette puissance, magnifique et rude image de la crucifixion, mais j'étais comme paralysé par l'ampleur du défi et je n'ai pas cessé de repousser l'échéance. Jusqu'au jour où, soudain, j'ai réussi à tenir à distance l'intensité des sentiments qui m'étreignaient à la vue de ce Christ. C'est en faisant abstraction de l'effet émotionnel qui émane de cette représentation que j'ai pu donner forme au dialogue que j'entretenais avec elle.

Dans les années 60, j'avais déjà abordé le thème de la crucifixion avec la série de mes *Epouvantails*, où l'on voyait mis en croix des corps démembrés mêlés à des oiseaux morts, à des hardes, à des ronces, le tout dressé dans un paysage déserté. Trente-cinq ans plus tard, je suis revenu, par une approche plus précise encore, à la même thématique, en réalisant une suite de tableaux dont la composition ne conjugait que deux éléments : un corps dépouillé et le bois du supplice. Le corps était attaché, cloué ou simplement posé sur une poutre, dans un espace de feu.

Ma première tentative directement inspirée par l'œuvre de Grünewald date de 1994. C'est une peinture acrylique sur papier, une image réduite, concentrée sur le torse, celui-ci appréhendé, non de face, mais de biais pour créer un mouvement, une profondeur de champ, presque une mise en abîme. Cet essai est resté sans suite pendant quelques années jusqu'à ce que je décide de reprendre cette image, avec son cadrage initial, en multipliant les matériaux utilisés –acrylique, fusain, encre –, et en multipliant les variations. L'usage de la répétition a fait de ce torse une sorte de matrice d'où ont surgi des figurations plus ou moins fidèles à l'original.

Mon attention s'est aussi portée sur d'autres détails du *Retable* qui recèlent, en eux-mêmes, une telle force qu'ils peuvent être isolés. Je pense évidemment aux mains du Christ qui sont d'une efficacité, d'une expressivité inouïes. On sent physiquement, on entend quasiment le cri qui se dégage de leurs doigts crispés autour de l'énorme clou planté au creux de chaque paume. Rien que cela, c'est déjà l'atroce problème de toute la douleur humaine. Car pour moi, c'est l'homme qui prime, pas le fils de Dieu. L'aspect religieux du sujet ne



m'a jamais concerné. Il s'agit de la mort, de la souffrance, de la violence, de ce que l'homme peut faire à l'homme. Et cela dans un temps qui semble sans commencement ni fin puisque aujourd'hui encore les tourments, les tortures, les agressions perdurent. Impressionné lui aussi par le *Retable d'Issenheim*, le poète Paul Celan a souligné « la pérennité du message de la Crucifixion pour les contemporains d'un siècle qui n'a cessé de se dépasser dans l'horreur ».

En fait, la permanence de ce thème dans l'histoire de l'art, son omniprésence même, oblige à reconsidérer le lien entre héritage et création, lien à la fois revendiqué, qui tient de la citation, mais lien inversé, en ce qu'il s'affranchit de toute croyance. Michel Onfray note justement combien désormais la référence à la Crucifixion s'effectue en dehors du contexte christique, combien « son utilisation est marquée par la mort et la misère de l'homme sans Dieu ». C'est pourquoi dans mes tableaux je ne reprends pas systématiquement les symboles du martyr de Jésus - la plaie au côté, la couronne d'épines -, j'affirme par là que mon questionnement n'a souci que de l'homme, de l'homme, exclusivement.

L'effort principal tend à ne tomber ni dans le piège de la religiosité ni dans celui de l'anecdote narrative. Et pour cela Grünewald est un insurpassable modèle. Chez lui, aucune concession, aucun compromis, aucun accommodement pour, en quelque sorte, adoucir la scène, la faire passer « sans douleur ». Au contraire, il a la volonté visible de toucher les gens ordinaires en leur présentant un de leurs semblables, non pas un être sacralisé mais un simple individu, un frère livré au supplice. Vision inoubliable et insupportable : inoubliable *parce que* insupportable.

Cette vigueur brute, brutale, sans artifice, du *Retable* m'a d'instinct et d'emblée renvoyé à ma propre mémoire, mes propres expériences, mon propre rapport à la barbarie et à la mort. Cela va bien plus loin qu'un intérêt momentané ou une inspiration passagère, cela déborde le processus de la création artistique pour témoigner d'un engagement existentiel. Il me semble que le chef-d'œuvre de Grünewald ne peut être comparé à quoi que ce soit. J'aime passionnément la *Sixtine* de Michel-Ange, la *Piétà* d'Avignon, le *Christ* de Mantegna, ou encore le *Guernica* de Picasso, mais le *Retable d'Issenheim*, je le garde à part. ♦



A gauche : Mathias Grünewald (1475/1480-1528), *Retable d'Issenheim* (détail), Colmar, Musée d'Unterlinden.

Ci-dessus : Velickovic-Grünewald, 2003, technique mixte sur papier.

Tentative de variations sur les Tentations de Saint Antoine

Par Lucien Clergue, membre de la section de Photographie

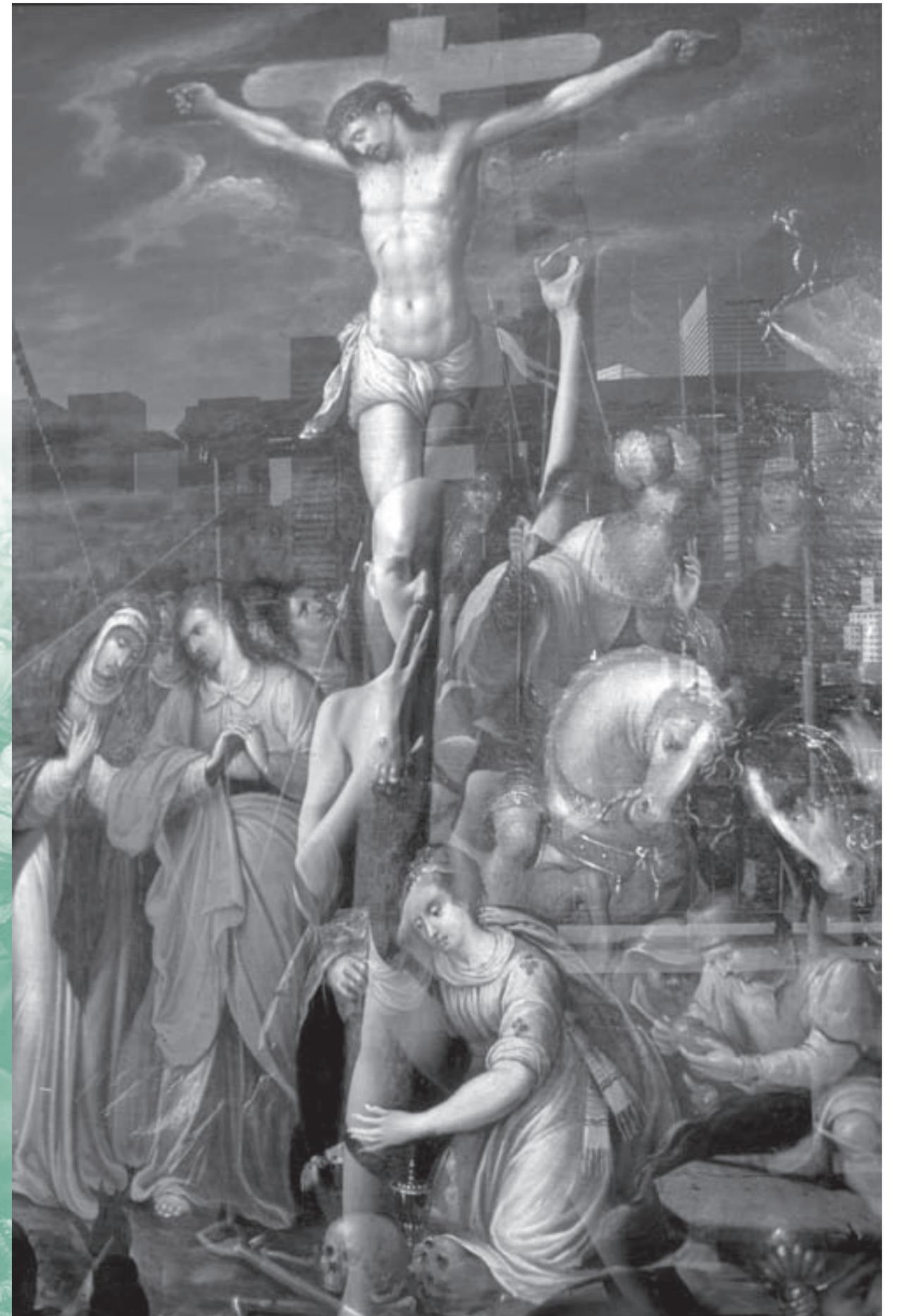
Arrabal pourrait parler pour moi, il écrit, moi je fais des photographies. Mes dernières recherches utilisent la technique de la surimpression en couleur, faite dans l'appareil au gré du hasard : je photographie une femme ou plusieurs, nues, dans un environnement déterminé, et ensuite je garde le film sans le développer, en ayant toutefois pris soin de faire une marque au début de l'enclenchement du film qui me sert de repérage pour la seconde étape. Je vais alors dans des musées (ceux où l'on peut photographier sans demande particulière), et je recommence. Il y a certes beaucoup de déchets, mais lorsque ça marche, je suis le premier surpris et dois décider d'une sélection sévère. Le problème est que je crains que ça ne devienne le *Chef-d'œuvre inconnu* de Balzac...mais chaque femme qui pose et chaque tableau interrogé m'apportent de telles surprises que je vais toujours de l'avant. Techniquement ce n'est pas très compliqué : il suffit de sous-exposer d'un diaphragme chaque prise de vue, mais il faut toutefois être apte à photographier à petite vitesse, entre 1/4 et 1/15^e de seconde, sans trépied et sans lumière additionnelle, en utilisant une pellicule couleur lumière du jour de 100 ASA.

L'idée m'est venue de partir des différentes *Tentations de Saint Antoine* (celles de Grünewald et Bosch en particulier), mais d'aller au cœur du problème en révélant les visions lubriques de Saint Antoine. Parfois je dévie, bien sûr, et le fait qu'une femme nue se trouve ainsi confrontée à des tableaux religieux m'a fait penser à la dernière offrande de Marie-Madeleine à Jésus. On l'aura compris, cette aventure me conduira je ne sais où, peut être même en prison pour iconoclastie, mais je m'acharne et regrette qu'on ne puisse plus photographier au Louvre où se trouvent tant de belles œuvres qui m'ont déjà fort heureusement inspiré dans le passé. Les musées les plus riches sont en Belgique et en Allemagne, et aux Etats-Unis, le Metropolitan de New York et le Art Institute de Chicago. Le fait d'utiliser une pellicule « lumière du jour » lorsque je photographie en lumière artificielle dans les musées modifie la température de couleur et crée de nouvelles courbes de couleur qui sont parfois différentes des couleurs initiales du tableau, mais cela me semble enrichissant ; je ne suis pas là pour faire une copie conforme du tableau, mais pour en prendre des détails qui me paraissent aptes à se conjuguer, à prolonger ou à s'opposer au modèle qui est déjà sur le film. C'est aussi une manière de faire comme le disait Picasso : « La Peinture est plus forte que moi, elle me fait faire ce qu'elle veut ». Désormais c'est le médium qui fait son travail dans la boîte magique. ♦

« Clergue, avec des tableaux de musées et des muses, drape de stupeur son innocence et de méditation sa spontanéité. »

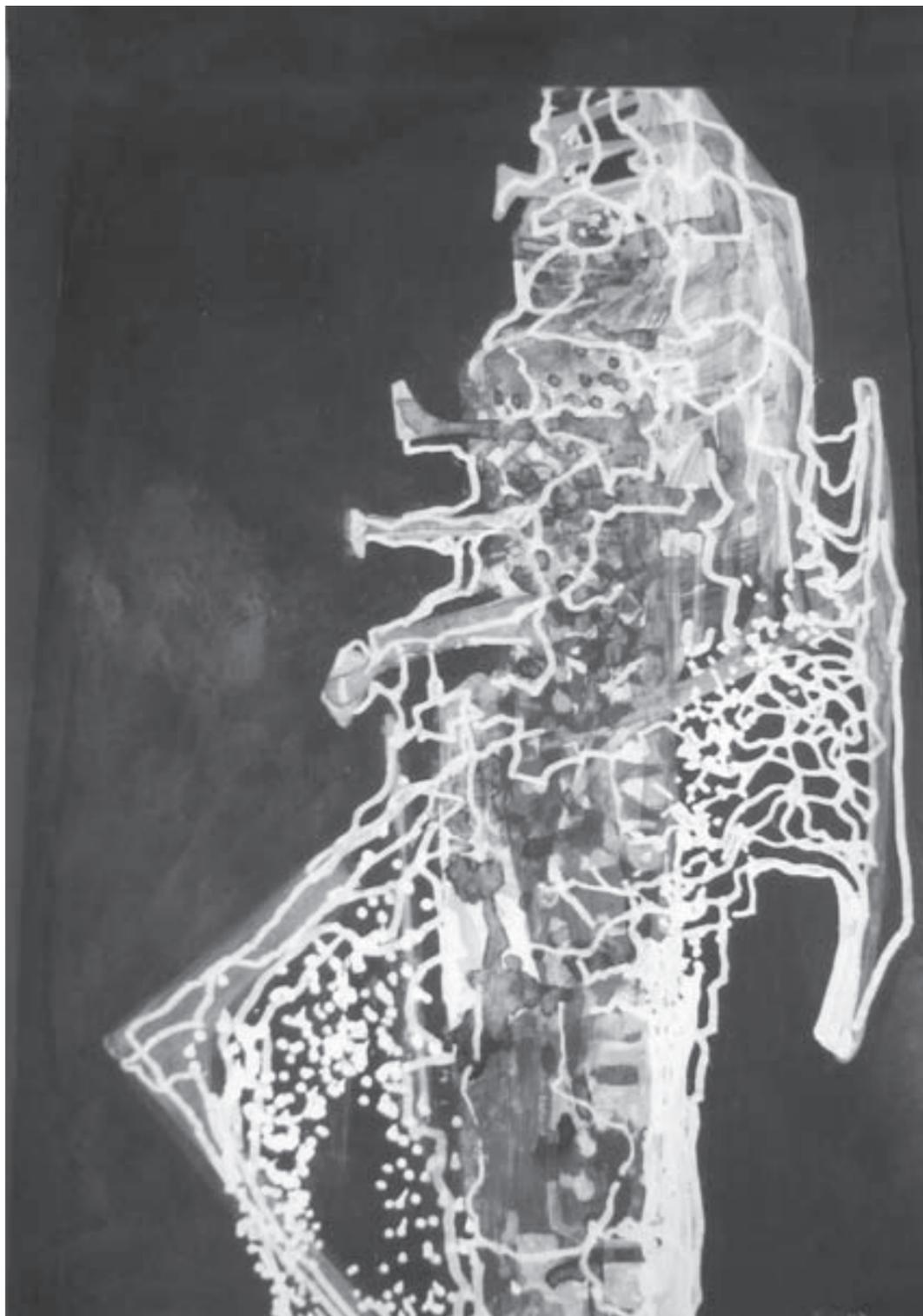
Arrabal, extrait de *Muses et Musées* in catalogue de la Galerie Patrice Trigano, Paris mars 2007

A droite : Lucien Clergue, *Les crucifiés de New York*, Nancy - NY
Ci-dessus : Mathias Grünewald (1475/1480-1528), *Retable d'Issenheim*, La Tentation de Saint Antoine (détail). Colmar, Musée d'Unterlinden.



Gardons la tête froide et le cœur chaud

Par Brigitte Terziev, membre de la section de Sculpture



Nous sommes perpétuellement confrontés à ces deux notions en sens contraire : la création, très fragile, constamment en quête d'identité, et l'héritage évident qui s'impose à elle. Le poids du passé en concurrence avec la vitalité du présent. Mais comme dans toute idéologie, il peut y avoir des éléments belliqueux qui prospèrent et trouvent dans de nouvelles boutures un moyen de faire propager cette misère. Comme des plaques géologiques, nous tombons régulièrement dans des zones de turbulences. Période d'introspection qui entraîne le regard vers un souterrain, Ô combien a priori fertile, mais qui, soit par trop de narcissisme, soit par une perte de repère, nous plonge dans un puits où la complaisance du nihilisme devient une fin en soi. Tendance à mettre tout l'intérêt sur « l'actant », c'est-à-dire que l'artiste supprime l'œuvre, et que l'événementiel devient l'intérêt principal. L'œuvre mise au second plan finit par perdre sa substance de création comme legs à l'autre. L'art se désacralise au point que la transmission est abandonnée.

Mais heureusement l'être humain finit par s'y ennuyer et rebondit vers d'autres courants... Après un temps mort, le calme et la culture permettent à l'œuvre de s'exprimer à nouveau abondamment et en toute liberté.

La création artistique de notre époque est bénéficiaire de cerveaux très brillants qui révolutionnent le monde de la science et de la technologie et nous permettent un saut vers l'inconnu comme nous n'en avons pas eu depuis des siècles. C'est un monde fabuleux auquel peu de personnes ont accès. D'une telle richesse d'inventions labyrinthiques que nous ne pouvons en suivre tous les progrès constants, pauvres ignorants que nous sommes de cet univers complexe et multiple.

Que devient alors la création artistique dans cette mouvance ? Elle essaie de suivre. Nous savons qu'une forme en chasse une autre. Dans le passé, la peinture s'est trouvée concurrencée par le travail de la photo. Pourtant rien n'égale la qualité d'un beau tableau.

Mais la machine évolutive broie sur son passage toute considération. C'est la marche du temps implacable et sûre d'elle.

Il n'empêche quelque accident heureux. La syncope pour mieux sauter : une œuvre s'inspirant du passé par un regard original, nourrie d'une émotion personnelle donnant à une création au présent un sentiment d'intemporalité ; comme d'un écheveau, tirer quelques fils de soie et faire œuvre singulière.

Mais en règle générale, notre invention dans l'art est subordonnée au support dont elle se sert, qui lui est somme toute presque imposé par les innovations du temps.

Malgré l'héritage somptueux de notre passé, les artistes de notre temps ont du mal amorcer une empreinte avec les moyens modernes qui lui font face. Ce monde virtuel difficile à maîtriser encore dans le champ d'une expression personnelle. C'est pourquoi il est à la mode de produire une œuvre collective, comme si le nombre pouvait cacher l'indigence. Mais la maîtrise viendra sûrement avec le temps : comme pour le cinéma par le passé ou la musique, quand elle a découvert l'acoustique.

Mais que deviendront la peinture et la sculpture face à la palette graphique et aux projections 3D de l'électronique, et à ses composants inscrits pour la recherche médicale sur le corps humain et qui trente ans avant, auraient fait, s'il les avait peints lui-même, la joie d'un peintre expressionniste ?

Le virtuel dévore les formes et les couleurs. Poids et substance sont anéantis par son organisation qui dialogue avec l'éphémère. Cela fait partie du jeu créatif. Il faut pouvoir l'accepter.

Heureusement, derrière l'apprenti sorcier, il y a le génie humain qui galope avec ses inventions et qui permet ces

transformations. Le temps s'emballe pourrait-on dire. Mais c'est tant mieux, courons aussi. Gardons la tête froide et le cœur chaud. Si nous regardons en arrière, nous avons fait des merveilles, et sans tuer nos pères, nous avons devant nous l'excellence et certainement la beauté.

L'empreinte des temps et des cultures du bout du monde se conjugue avec nos sensibilités diverses : un film de science-fiction est bien souvent un condensé de nos mythes ancestraux et cela rassure. On garde nos valeurs dans une atmosphère bionique. Le passé, lui, est en perpétuelle mouvance. Il vient, il s'absente. Il nous enivre puis disparaît un moment. Son souffle nous magnétise car son passage fait l'effet d'un mirage et sa possession trop virtuelle impossible, car nous portons qu'on le veuille ou non le fruit de ces existences disparues. Derrière une œuvre d'art, il y a une main, un regard, une émotion souvent intense. Un émerveillement d'une tragique beauté. Le parfum de ces œuvres nous renvoie au mystère du don. Ces cadeaux ensemencent nos pensées, pouvant devenir la nourriture de notre imaginaire de l'instant.

Par ricochet, de siècles en siècles, les œuvres se répondent. Exemple : le *Macbeth* de Shakespeare devient au cinéma *Le château de l'araignée* de Kurosawa ; la sensibilité de l'Anglais fusionne là avec celle de la culture nipponne : l'image de la scène finale du samouraï descendant les marches de son château hanté, le corps criblé d'épées, clownesque dans sa volonté de garder malgré tout l'équilibre, est un condensé de la pensée chère à Shakespeare sur la vacuité humaine, mais la plastique spectaculaire est ici enrichie par le goût très caractéristique de la mythologie japonaise pour l'absolutisme, le sens glorieux du tragique, donnant ainsi au personnage principal l'impression qu'il est le héros de sa propre mort et non pas sa victime.

Voilà bien un mariage heureux sur l'échange artistique d'une culture à l'autre.

L'attitude est plus délicate quand on se mesure à notre patrimoine. Quelle attitude avoir en tant que créateur face aux chefs-d'œuvre de notre histoire ? Plus cela est grandiose, plus l'acceptation est difficile. Exemple, pour un jeune architecte, doit-il oublier la perfection de nos cathédrales ou peut-il encore s'en inspirer pour un complexe urbain ? Est-ce une question incongrue ? Ou l'originalité viendrait-elle justement par cela ?

La création, cet objet de foi, n'a de nom sans réflexion humaine. Elle tend vers la liberté d'avoir son propre souffle, et nous émerveille par son énergie vitale. Accepter l'inconnu est exaltant car il est fait de tant d'ivresses anciennes !

Cela ressemble à ce chaïnon dansant qui nous entraîne on ne sait où, un peu comme cette farandole anglaise où la poignée de main, d'un danseur à l'autre, permet la rotation du corps et la marche en avant... ♦

A gauche : Brigitte Terziev, Encre, 2008.

Monsieur l'Architecte,

J'avais à peine cinq ans. Mon père m'a conduit faire le tour de Saint-Sernin (basilique romane, me disait-il, joyau de la ville de Toulouse avec le Capitole).

De ce premier contact, je ne garde que peu d'images, sinon une masse rouge et blanche avec quelque chose de pointu qui en émergeait (le clocher m'apprit mon père).

Mais de visite en visite, Saint-Sernin devint ma référence architecturale.

J'entrais dans le détail des corniches, des arceaux de pierre blanche faisant chanter la brique ; le clocher me fascinait par ses assises successives qui lui permettaient de surger avec astuce sur l'arête du toit.

Jusqu'à mes quarante ans, Saint-Sernin fut pour moi l'exemple d'une architecture parfaitement équilibrée, cultivant l'art du passage d'un élément architectural à l'autre avec science et élégance : un ensemble miraculeux.

En outre, cette image, je la pensais immuable. Elle incarnait ce midi toulousain si orgueilleux de son histoire. Un premier coup de couteau m'avait certes été porté quand l'on me dit que Viollet-le-Duc s'était fortement occupé de Saint-Sernin. Mais je faisais une confiance aveugle à cet homme de grande réputation, au maître qui avait sauvé Notre-Dame-de Paris, et écrit un traité de douze volumes sur l'art de construire au Moyen-Age, traité que l'on conseillait toujours aux élèves de l'École d'Architecture du quai de la Daurade.

J'avais conservé ma fougue de croisé : rien ne me ferait abjurer ma foi.

J'insiste sur ces circonstances préalables pour que vous appréciiez mieux l'amplitude du drame dont j'ai été l'acteur involontaire, drame qui en moi ne trouva pas son aliment dans une lutte de savants du patrimoine, mais dans la casure brutale de mon sentiment, ancré dans ma conscience, d'admiration éternelle.

J'avoue avoir vécu cette époque comme un véritable viol de ma pensée, de cette pensée qui faisait la base de ma culture. Déjà le fait que le travail de Viollet-le-Duc soit en train de s'effriter au point d'être obligé de le remplacer d'urgence fut un second choc.

Mais lorsque, venant de Paris, un architecte en chef des Monuments Historiques, auréolé d'une culture incontestable et incontesté sur l'architecture romane, proposa de détruire tout le travail de Viollet-le-Duc pour redonner à Saint-Sernin son authentique image, celle de l'époque de sa création, (dont l'Etat détenait aujourd'hui toutes les archives), alors à ce moment-là, j'ai pétié les plombs, j'ai constitué

“J'étais prêt à m'enchaîner à la grille d'entrée. Pourquoi pas !”



Lettre d'une victime de la Bataille de Saint-Sernin à Toulouse

Lettre d'un inconnu transcrite par Claude Parent, membre de la section d'Architecture

une société de protection, alerté les pouvoirs publics, agité la presse, que sais-je encore, j'étais prêt à m'enchaîner à la grille d'entrée. Pourquoi pas !

Dans cette lettre, croyez-le bien, je ne conteste pas le résultat architectural qui est exceptionnel. Je veux simplement faire comprendre le drame que j'ai vécu, la souffrance que j'ai endurée (avec beaucoup de Toulousains) : fracture de l'esprit, pertes des bases et des repères. L'idée que je me faisais de mon savoir, de mes goûts, des mes enthousiasmes, de mes admirations disparaissait.

Tout ce qui constituait mon moi éclatait.

Je devais me rebâtir entièrement, repartir à zéro à un âge où les certitudes acquises guident le reste de votre vie.

Je désire simplement, Monsieur l'Architecte, que vous compreniez nos angoisses, notre dépression.

Ce n'est pas une querelle sur l'architecture que je cherche, parce que j'ai fini par comprendre qu'on doit abandonner le culte des faux Dieux de l'architecture au nom de l'authenticité. Merci donc à l'architecte en chef et à ceux qui l'ont soutenu pour son courage et son savoir. Je voulais cependant qu'il sache qu'aujourd'hui, encore toute une partie de moi-même vit dans les regrets, dans la nostalgie d'une image perdue.

Je vois bien surtout que Saint Sernin est devenue plus rude, plus vraie, plus romane, que la façon toute fruste dont le clocher sort de la toiture illustre la vérité d'origine.

Mais dans ma mémoire ne disparaîtra jamais cette suite d'arceaux blancs, dont je sais qu'ils étaient inutiles, et totalement décoratifs, qu'ils étaient faux.

Il n'empêche. L'homme qui croit ne change pas d'image comme de chaussette. Sa croyance est intégrée si profondément dans ses neurones qu'il est incapable d'en chasser le souvenir.

Heureusement, j'ai appris depuis à mieux apprécier la brutalité romane, son austérité, son refus total du super-

flu, voire du détail ; j'ai visité Senanques, j'ai arpenté le Thoronet. De ce fait, j'admire l'architecte qui, de jour en jour, accepte lui-même de se remettre en cause, de changer d'hypothèse architecturale au fur et à mesure des découvertes scientifiques et archéologiques.

J'ai compris très vite, je vivais dans un mensonge et je suis content que quelqu'un l'ait dénoncé. Mais je souhaiterais que l'architecte me dise qu'il comprend les traumatismes qu'il a déclenchés, qu'il accepte de reconnaître son acte comme un viol en architecture, mais surtout qu'il généralise le cas de Saint-Sernin, qu'il confirme qu'en architecture patrimoniale, il ne s'agit en aucun cas de choix esthétique mais d'une recherche de la vérité.

Accepter l'héritage en architecture, ce n'est pas conserver, c'est accepter de détruire pour connaître mieux, détruire pour offrir, au plus près des connaissances, la réalité du patrimoine qui illustre l'héritage.

Convenir que sa sauvegarde peut passer par l'acte de détruire et que sa vérité pousse les hommes du patrimoine à envisager la destruction comme un mal préalable nécessaire afin de garantir une authenticité de plus en plus exacte.

Car Monsieur l'Architecte en chef, à Toulouse votre travail a consisté, préalablement, à détruire partiellement un monument historique inscrit. Vous auriez dû être considéré au moins comme un traître, au plus comme un assassin.

En fait, vous êtes devenu un héros.

La morale de cette histoire, car il y en a une, impossible à écarter, est que l'héritage ne peut pas se prétendre immuable, qu'il bouge, qu'il change avec la précision de la connaissance, et qu'il évoluera dans le temps, si les architectes assument avec courage ce mouvement perpétuel du savoir.

Au frontispice de la création architecturale, on devrait inscrire, qu'il s'agisse de l'héritage ou de la création : Acceptez la nécessité de détruire ! ♦

Ci-contre : l'Eglise Saint-Sernin à Toulouse.

Ci-dessous : à gauche, la toiture de l'Eglise Saint-Sernin modifiée par Viollet-le-Duc au XIX^e siècle et, à droite, la configuration identique à l'origine, effectuée par Yves Boiret.



Message d'un architecte à deux victimes de Saint-Sernin

“Revenant de son lycée en 1988, un jeune passant fut grièvement blessé par la chute d'une pierre tombée de la corniche de Saint-Sernin.

Une enquête révéla la faiblesse d'un couronnement des toitures imaginées par un grand architecte en 1889, en vue d'y achever, dans l'esprit de 1899, ce que le célèbre édifice aurait dû être s'il avait été différemment conçu.

Cette transformation opérée au 19^e siècle se révéla, cent ans plus tard, techniquement inadaptée aux structures originelles, ce qui provoqua cet accident.

Conclusion : une pauvre tête brisée a pu entraîner par la « Bataille de Saint-Sernin », au-delà d'une nécessité sécuritaire, la découverte suivant : une création nouvelle n'est pas toujours favorable à l'héritage. ♦

L'inconnu de Saint-Sernin, transcrit par Yves Boiret, membre de la section d'Architecture

La pasteurisation de l'héritage : histoire d'une villa

Par Claude Parent, membre de la section de d'Architecture



A droite, en haut : construite dans les années 1920-1930 sur le front de mer de La Baule, la villa Polina vers 1950.

A droite, en bas : le front de mer en 1955, début de la construction du « mur » continu d'immeubles.

Ci-dessus : la villa Paolina dans son état actuel.

Photos Claude Parent

En 1950, la baie de La Baule ne supportait que trois immeubles d'habitation de quatre étages au plus, quatre hôtels et le casino de Madame André.

La ville qui s'étirait sur huit kilomètres de plage était essentiellement constituée, en continuité, de « villas de bord de mer » qui illustraient avec minutie tous les styles bourgeois pratiqués par les architectes, depuis le néoclassique bretonnant, le style basque jusqu'au mouvement art déco (plus discrètement). Il y avait même des mélanges subtils entre les expressions avec inclusions modernistes. En gros le régionalisme un peu revisité triomphait ; mais toujours ces villas portaient une écriture.

Toute cette juxtaposition hétéroclite, ce catalogue architectural, formait cependant un ensemble et déroulait un « front de mer » au long d'une avenue que l'on appelait le remblai, car elle surplombait la plage.

Si nécessaire, chaque villa possédait un escalier de bois (que l'on rentrait l'hiver) interdit à quiconque n'était pas de la famille du propriétaire ; il accueillait cependant les bonnes sœurs et leurs petits pensionnaires, charité chrétienne oblige.

En 2007, il ne reste plus que vingt villas environ, prises en sandwich dans la muraille continue d'immeubles de huit étages (au minimum) dont les balcons-terrasses servent essentiellement pour le repas de midi et le séchage des maillots et serviettes de bains : animation garantie.

Uniformité et platitude, de la pire promotion immobilière qui soit.

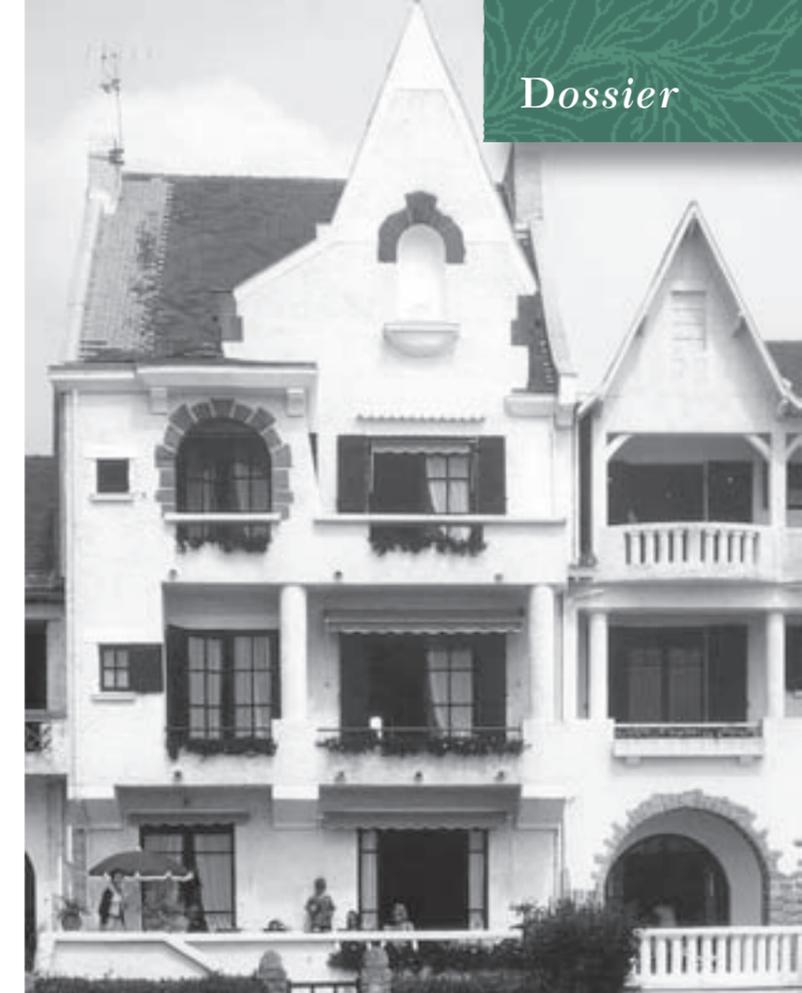
La villa Paolina était donc dans cette situation de serres-livres, quand un promoteur à l'œil vif l'acheta dans le but de compléter enfin ce mur de la honte.

Mais la Mairie s'émut, cassa le protocole de vente et interdit la démolition purement et simplement. Bravo !

Bon réflexe certes mais la Paolina n'étant pas classée, on pouvait « l'arranger » : mon Dieu comme ce mot sonne faux ! Pourquoi pas « bricoler » ou mieux « revisiter » qui reste distingué ?

C'est ce qui se produit : revisiter par un décorateur habile assure le chic et montre la volonté d'introduire une touche suffisante de modernité, un zeste d'élégance, un saupoudrage d'imagination dans le bon goût du jour. Il s'agit en fait de tout foutre en l'air sans avoir l'air d'y toucher. On connaît cette pratique, elle fait fureur même dans les monuments historiques où souvent l'on gomme l'âme de l'architecture en remplaçant les menuiseries très travaillées des baies d'origine par d'immenses pans de verre, tout d'une pièce sans aucune modénature en rapport avec l'architecture concernée.

Précisons donc ce qui s'est passé dans cette malheureuse Paolina. On l'a tout simplement pasteurisée. Or la pasteurisation est une opération consistant à porter à une température de 75°C à 80°C certaines substances alimentaires fermentescibles (lait, bière) pour tuer les microbes sans altérer le goût ni détruire les vitamines. Mais en langage moins médical et plus actuel, Nathalie Sarraute « s'indigne de n'absorber



« Il s'agit en fait de tout foutre en l'air sans avoir l'air d'y toucher... »

qu'une nourriture de régime, insipide, stérilisée, pasteurisée ».

Et voilà bien le drame de Paolina. On nettoie, on lisse la façade de son grain ; dans la niche de la Vierge Marie, on ouvre une fenêtre sur mer, de la loggia bia-

sée, cernée, détachée par un vide bien articulé sur la ligne de toiture, on fait une pièce fermée. Les lisses blanches de béton des terrasses et leurs caisses à géranium sont remplacées par des grilles métalliques sans rapport avec l'ensemble.

On crée une mansarde pointue qui contredit le fronton de la Vierge, le fronton dominant, et on casse ainsi l'intéressant déséquilibre de la façade.

Ce faisant on défigure Paolina, on lui ôte son âme, on détruit son écriture. La pasteurisation certes chic, élégante, avec ses deux tons de gris, tombe dans le néant architectural, dans le banal, l'informulé distingué qui fait acte de connivence avec les immeubles voisins. Paolina prend des allures de mauvais bloc inachevé en refusant d'assumer sa singularité. Pasteurisée, Paolina a perdu son goût.

Monsieur le Maire, Monsieur l'Architecte des Bâtiments de France, en cédant au culte du bon goût, vous avez laissé le propriétaire effacer cette vieille maison qui était un des derniers exemples du style français de l'entre deux guerres ; vous avez détruit ce mélange d'art déco 1925 et de régionalisme, alors que tout cela était écrit très soigneusement, très lisiblement.

Certes, on la trouverait ridicule et laide aujourd'hui, cette villa, mais elle porterait témoignage d'une authenticité qui a eu son heure de gloire. Croyez-moi, il eût mieux valu la détruire que de laisser Pasteur la couvrir d'un masque !

En architecture, il faut laisser vivre les microbes ! ♦

Création architecturale et urbanisme : un aménagement difficile

Par André Dunoyer de Segonzac, architecte, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

La particulière diversité des formes de création architecturale porte du bâti le plus banal à la ville tout entière, du monument insigne au petit aménagement urbain.

D'une part elle affirme ses volumes, son « dehors ». Arrogante parfois.

D'autre part elle propose un « dedans », un creux, un abri, enveloppement mettant intensément en jeu nos diverses facultés sensorielles. Ce que nous avons coutume de ne considérer guère que par la vue, qui joue aussi le rôle essentiel dans notre perception de son « dehors », saisi à distance, qui le constitue en signe, en jalon du milieu, en instrument de mémoire, en objet de patrimoine dépassant la nécessaire utilité.

Cet « art » si différent des autres par son processus de conception – réalisation se jouant à de nombreuses mains – est aussi à bien des égards matériellement très dépendant des lieux (site et climat, au sens le plus complet), de savoir-faire disponibles, de moyens consentis, et témoigne ainsi d'une large appropriation culturelle. A cet égard, si le monument a séculairement été l'ouvrage d'architecture par excellence, porteur de symboles et de mémoires collectives, il en est arrivé au XIX^e siècle à s'étendre au bâti ordinaire de la ville. Modifiant la commande et ses effets sur l'espace public. Le bâti banal devient un facteur fort de définition du paysage de la ville, popularisant ce qui avait été précédemment opération de pouvoir, affaire de princes (places royales de France et d'Espagne par exemple). Où le langage élaboré pour les palais est mis en jeu pour une élaboration plus poussée, voire une scénographie des parcours et séjours publics, inspirée des modèles baroques.

L'espace public urbain du Paris de Zola diffère fortement de celui de Balzac.

Plus que jadis, le sens du terme « création architecturale » diffère de celui qu'il a acquis en arts plastiques, en musique savante. Lesquels se sont peu à peu « autonomisés » dans leur facture, leurs thèmes, leur sens commun au point de parvenir, parfois, au parfait nombrilisme.

Le logement social a, dans le même temps mais en sens opposé, astreint le travail de conception de l'architecture à la politique mise en œuvre, de 1950 à 1975 par une Direction de l'architecture lançant la « construction industrialisée ». Abandonnant l'aménagement, le réduisant à l'équipement, isolant aux marges urbaines les grands ensembles massifs exigeant de très vastes parcelles (ce qui ne fut pas sans graves effets sociaux ultérieurs).

La création était largement déterminée par les normes d'habitabilité, de prix, de procédés agréés aux mains de quelques grandes entreprises. Modifiant insidieusement les

rappports d'autorité effective entre architectes et exécutants et, consécutivement, la créativité des premiers. Le processus répétitif du système ne permettait d'invention qu'au degré réduit de percement de baies dans les faces des parallélépipèdes ou la longueur des « barres ».

Pourquoi si peu d'espaces publics conformés dans l'immense opération de construction depuis 1950 qui sème des grands ensembles s'ignorant l'un l'autre ? On ne produit pas de lieux urbains faute d'aménagement orientant les opérateurs à entrer dans une prévision coordonnant leurs actes. Ce qui, après tout, ne coûte que quelque peu d'études.

Ce non-urbanisme est le fruit d'un abandon institutionnel où le Ministère se défaussa du problème et où les municipalités ne cherchèrent pas à pallier la carence créée. Les Plans d'Occupation des Sols n'ayant pas d'autre effet que de consacrer, zoner et étendre l'existant.

Il faut, à l'inverse, observer que le hérissément des tours de la Défense a été tenu en respect par l'Esplanade et la Grande Arche, sauvant quelque peu les prévisions originelles de l'E.P.A.D. et que le Catalan Bofill, à Marme-la-Vallée, Cergy, Montpellier-Antigone a pu réaliser des lieux caractérisés et investis de pratiques constitutives de valeurs patri-

“ Produire ainsi du patrimoine, c'est produire de l'identité citoyenne rayonnant au-delà du lieu et de l'instant. ”

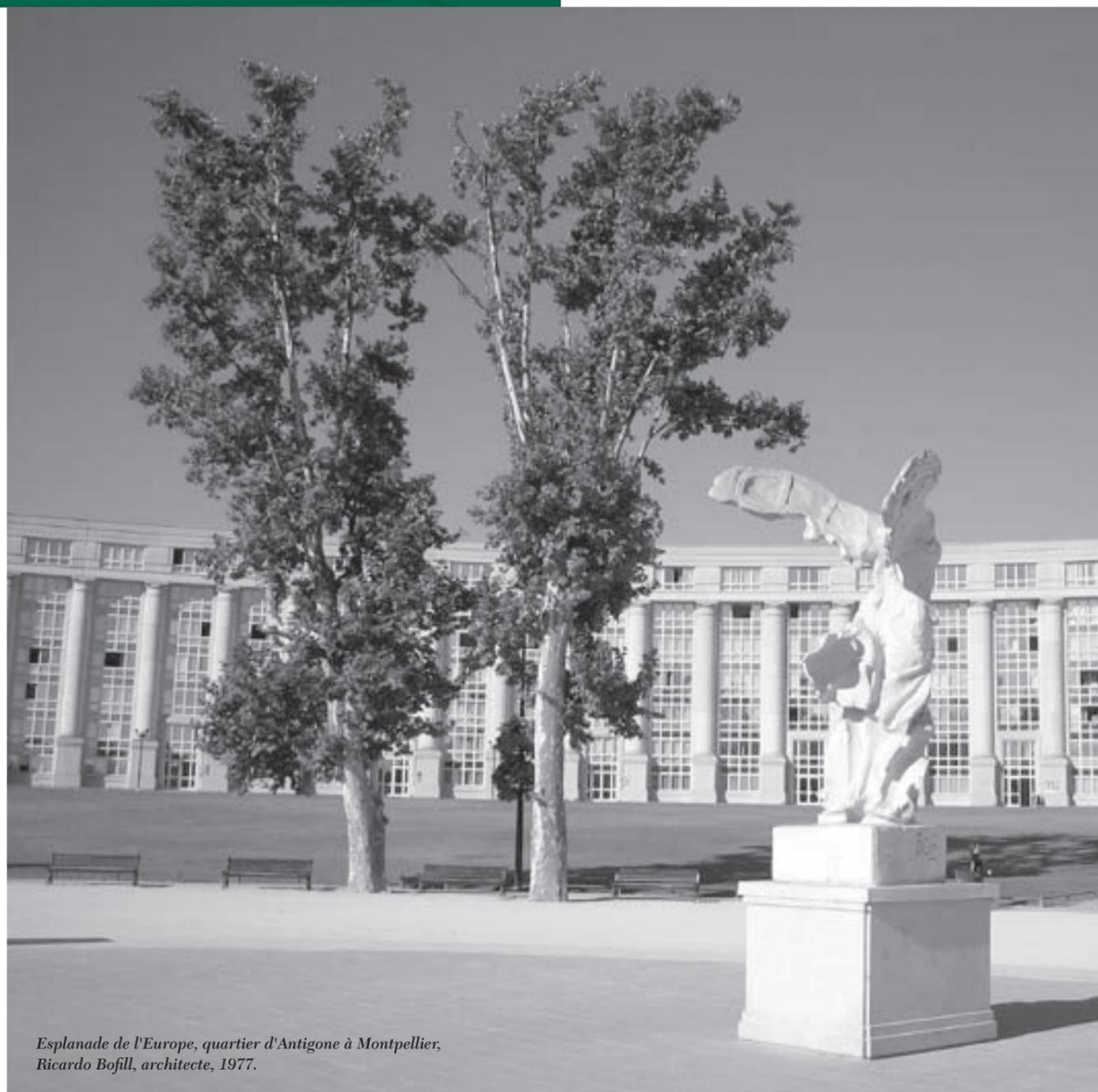
moniales collectives. Que l'architecture confirme, en portant ses signes sur le bâti qui les enserme et ainsi acquiert statut culturel affirmé.

Produire ainsi du patrimoine, c'est produire de l'identité citoyenne rayonnant au-delà du lieu et de

l'instant. Un grand profit pour tous et de longue, longue durée sans autre coût que de le vouloir.

Cependant une société qui élargit (notamment scolairement) les références historiques et étrangères génère un flottement de l'idée de création architecturale. Elle tend à la réduire au Beau indicible, incernable, à l'« inspiration » ou au style appris et catalogué des formes vues (plus souvent selon le détail ornemental que de l'ordre structural pourtant si prégnant). Le Beau, aspiration commune, est livré d'un côté à la culture et à l'expérience de chacun et de l'autre à des gloseurs fournissant des critères d'appréciation aux débats de salon et à des élites désemparées dès lors qu'elles se trouvent hors de leurs champs pointus d'excellence. Il faut le dire aussi, nos corps professionnels et nos écoles d'« architecture » ne vont guère plus loin.

La création des grands monuments post-modernes par les héros que présente la presse (Frank Ghery, Zaha Hadid et autres) relève bien plus d'un plasticisme sculptural autonome que d'attention envers l'alentour et pour le « creux » intérieur accueillant un public. Elle est bien peu soucieuse de la « transparence » moderniste pour qui le « dehors » se devait d'être la marque du « dedans ». Le Post-moderne est fragmentation et remixage d'idées, d'expériences. Parfois un retour-refuge aux particularismes que la modernité avait pensé résoudre en humanité une, en « homme nouveau », en art uni par la parfaite raison. Et qui s'émiette en chefs-d'œuvre solitaires. C'est, comme pour la peinture, dans les milieux où l'argent surabonde, après les U.S.A. et les émirats pétroliers du Golfe, Kuala Lumpur et la Chine, que s'érigent aujourd'hui les ouvrages insignes. A base de programmes aux antipodes de la production de bons habitats pour tous, de glorieux projets passablement gonflés de vanité mais parfois aux mérites émotionnels (pérennes par constitution) qu'on placera sous étiquette « Beauté », plus mobilisatrice que celle de « Signification », disant grandeur, élégance, force orgueil, rigueur... Et un constant motif de se donner à voir et connaître à ses successeurs, de constituer pour ceux-ci un patrimoine les enracinant de gré (on l'espère) ou de douce force. ♦



Esplanade de l'Europe, quartier d'Antigone à Montpellier, Ricardo Bofill, architecte, 1977.

Une nouvelle vague d'artistes contemporains dans les musées parisiens

Par Jacques-Louis Binet, Secrétaire perpétuel de l'Académie de médecine

« De nombreux musées d'art ancien, tant en Europe qu'aux Etats-Unis, invitent des artistes vivants à exposer leur travail, voire à intervenir dans leurs collections. Certains artistes se transforment même parfois en commissaires d'exposition. Ces regards croisés sont dans l'air du temps... » Pour tenter d'approcher la diversité des relations entre héritage et création, suivons Marie-Laure Bernadac et parcourons, sans pouvoir nous y attarder, ni prétendre à l'exhaustivité, le grand nombre d'expositions d'art contemporain, organisées récemment à Paris, dans des musées qui n'en avaient pas la vocation.

Au Musée des arts décoratifs, entre 1955 et 1960, François Mathey montrait Picasso, Léger, Chagal et Dubuffet. Il y a aussi longtemps Suzanne Pagée demandait à Daniel Buren de tracer un nouveau parcours dans le Musée d'art moderne de la ville de Paris, mais c'est surtout depuis 2004 que, grâce à Henri Loyrette au Louvre et Serge Lemoine au Musée d'Orsay, l'art contemporain s'est installé dans ces deux grandes institutions parisiennes.

Le Louvre n'a pas oublié l'exemple de Georges Salles invitant en 1947 Picasso à présenter ses œuvres dans la grande galerie, et commandant à Georges Braque un décor pour le plafond de la salle Henri IV de 1954. Henri Loyrette nomme, en 2003, Marie-Laure Bernadac, conservateur spécialement chargé de la création contemporaine au Louvre, c'est-à-dire de l'organisation des expositions *Contrepoints* et de l'invitation annuelle d'un photographe à l'occasion du Mois de la photographie.

Cette opération semble avoir été précédée, dans les années 1990, des expositions *Polyptiques*, *D'après l'antique*, *Copier-crée*, *L'empire du temps*, et des initiatives du Département des Arts graphiques (*Posséder-Détruire*, *la Peinture comme crime*, *Cartes blanches* à Jacques Derrida, Peter Greenaway, Julia Kristeva, Hubert Damish, James Colerman face à Léonard de Vinci, François Rouan avec Primitice, Miquel Barcelo à propos de la *Divine Comédie*, Patrick Faingenbaum et l'Ecole des Beaux-Arts.

Se sont ensuite succédé, depuis l'automne 2004, trois parcours différents de *Contrepoints*, que résumeront trois numéros de *Connaissance des Arts*.

Y participaient d'abord Absalon, Jean-Michel Alberola, Christian Boltanski, Marie-Ange Guillerminot, Susan Hefuna, Gary Hill, Cameron Jamie, Ange Leccia, Jean-Michel Othoniel, Frédéric Sanchez, José-Maria Sicilia, et Xavier Veilhan.

Le deuxième volet, où s'associaient le Département des objets d'art du Musée du Louvre et la Manufacture nationale

de Sèvres, regroupait Louise Bourgeois, Johan Chrétien, Jim Dine, Paul-Armand Gette, Huang Yong-Ping, Bertrand Lavier, Anne et Patrick Poirier, Françoise Quardon, Elmar Trenkwalder, Françoise Vergier et Jean-Luc Vilmouth.

Le troisième *Contrepoints* s'inscrivait au sein du Département des sculptures, dans sept lieux d'exposition, avec Elisabeth Ballet, Luciano Fabro, Jacques Vieille, Richard Deacon, Gloria Friedman, Guiseppe Penone, Claudio Parmiggiani, Robert Morris et Didier Trenet. Anish Kapoor utilisait deux miroirs courbes renvoyant l'image inversée du spectateur et des bas-reliefs mésopotamiens. Ange Leccia avait installé deux vidéos dans l'escalier Mollien et Michel Verjux placé ses éclairages dans les salles attenantes à la cour Marly.

Enfin, en 2007, Anselm Kiefer met en place une peinture monumentale, *Athanor*, avec deux sculptures dans l'escalier nord de la colonnade du Louvre. Les éditions du Regard lui consacreront un livre. En 2008, Jan Fabre dispose ses œuvres dans les salles des Ecoles du Nord.

Au Musée d'Orsay, sous le titre de *Correspondances*, vingt artistes ont accepté de se montrer face à une des œuvres du Musée : Pierre Soulages, qui avait choisi trois photographies de marines prises en 1856, Tony Oursier, Joël Schapiro, Christian Boltanski, Antony Caro, Braco Dimitrijevic, Brice Marden, Alain Kirili, Robert Mangold, Annette Messager, François Morellet, Jeff Wall, Anne Sauser-Hall, Pierre et Gilles, John Chamberlain, Claude Rutault, Emmanuel Saulnier, Jannis Kourellis, Charles Sandison, Bertrand Lavier. Chacune de ces expositions s'est accompagnée d'un catalogue.

Dès 2004, le Musée Bourdelle invitait Felice Varini, puis Sarkis, Laurence Pariente, les sculptures mythologiques d'Henry Moore, Claude Rutault, Alain Sechas, avec aussi chaque fois un catalogue. Pierre Buraglio était montré au Musée Zadkine, Sophie Calle à la Bibliothèque nationale et au Musée d'art et d'histoire du judaïsme, qui recevait aussi Christian Boltanski et Pierrette Bloch.

Plus de quatre-vingt cinq expositions en quatre ans : cette simple énumération traduit bien la naissance d'une véritable complicité qui s'est établie entre conservateurs et artistes vivants, à l'origine d'une nouvelle muséographie où les créateurs ne craignent pas de confronter leurs œuvres à celles consacrées et héritées du passé. ♦

Ci-contre : Jean Restout, La Pentecôte, 1792 et Jean-Michel Alberola, L'Homme qui fait le gilles, 1992, exposition « Contrepoint, l'art contemporain au Louvre », 2004-2005. Photo DR.





« Cette « maison » est placée - au même titre que les quatre autres Écoles françaises à l'étranger (École française d'Athènes, École française de Rome, Institut français d'archéologie orientale du Caire et École française d'Extrême-Orient) - sous la tutelle du ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche ; mais elle présente la particularité de comporter une section artistique qui accueille en résidence des plasticiens, des photographes, des cinéastes, des compositeurs et des architectes. Elle réunit donc sous le même toit, dans le même cadre administratif, des artistes et des chercheurs en sciences humaines. Du fait de son histoire, de par ses statuts, pour bien d'autres raisons encore, la Casa de Velazquez n'est pas la Villa Médicis. Et vice-versa. La Casa de Velazquez est un établissement singulier, riche de sa singularité. On ne le répétera jamais assez. ♦

Jean-Pierre Etienvre,
directeur de la Casa de Velazquez

Exposition de la Casa de Velazquez 2008



C'est toujours une grande joie que de découvrir les œuvres d'artistes que nous avons juste croisés, dont nous n'avions fait que pressentir ce qui, fécondé par le temps et la richesse d'un environnement propice, se révèle dans toute sa fraîcheur, s'épanouit dans toute sa nouveauté.

La Casa de Velazquez est l'un de ces très rares établissements permettant aux heureux élus ayant la chance d'y séjourner, d'approfondir, en prenant tout le temps nécessaire, leurs intuitions, de confronter leurs idées ou leurs sensations à celles d'artistes pratiquant d'autres disciplines, mais également à celles de chercheurs en sciences humaines. Et tout cela à travers la découverte d'une culture dont le dynamisme et la créativité n'ont d'égale que la force des traditions qu'elle a su conserver au cours des siècles et qui, revisitée par les générations successives, lui insufflent une force intemporelle.

C'est une relation d'amitié fidèle que celle entretenue par l'Académie des Beaux-Arts avec la Casa de Velazquez, dont beaucoup parmi nous ont été pensionnaires. J'aime à penser que certains jeunes artistes seront peut-être à leur tour, dans quelques décennies, membres de notre Compagnie et qu'ils aideront à leur tour les jeunes artistes de leurs conseils... Cette idée de transmission m'est chère et est au cœur de la vocation de notre Académie qui ne cesse de soutenir les nouvelles générations d'artistes. ♦

Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel

Exposition à la galerie Evolution Pierre Cardin
5, rue Saint-Merri, 75004 Paris,
du 22 au 30 octobre 2008.

En haut : Javier Joven, Olimpia, cocinada por su madre en Bañado Sur, 2007-2008, huile.

Ci-dessus : Greta Alfaro, Budapest-Viena, 2007, montage photographique et installation. Photo DR.

Comme chaque année, l'Académie des Beaux-Arts accueille en ouverture de saison l'exposition des travaux des artistes plasticiens et des cinéastes dont le séjour à la Casa de Velazquez vient de prendre fin. Une exposition qui permet de découvrir les œuvres et de saluer le talent des artistes de demain.

En haut : image issue de Portrait de femme blanche avec couteau, 2008, 24', film écrit, produit et réalisé par Carlos Ceacero.

Ci-contre : Lucien Clergue, Yves Millecamps, Yvan Nommick, directeur des études artistiques, un artiste de la Casa et Arnaud d'Hauterives lors de la première exposition des œuvres des pensionnaires qui eut lieu à la Casa de Velazquez, à Madrid, du 21 mai au 6 juillet 2008. Photo DR.





Visite du Pape Benoît XVI à l'Institut de France

Le samedi 13 septembre 2008, le Pape Benoît XVI a été accueilli au bas des marches de la Coupole, par le Chancelier de l'Institut, M. Gabriel de Broglie, le président de l'Institut, M. Jean-François Jarrige et les Secrétaires perpétuels des cinq Académies : Mme Hélène Carrère d'Encausse, Secrétaire perpétuel de l'Académie française, M. Jean Leclant, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, M. Jean-François Bach, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences, Arnaud d'Hauterives, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, M. Michel Albert, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Sciences morales et politiques. Le Saint-Père était suivi de cardinaux et prélats : le Cardinal Tarcisio Carl Bertone, le Cardinal André Vingt-Trois, le Cardinal Roger Etchegaray, le Cardinal Jean-Louis Tauran, le Cardinal Paul Poupard, le Nonce apostolique Fortunato Baldelli et Monseigneur Fernando Filoni, substitut pour les Affaires générales de la Secrétairerie d'État du Vatican. Photo Francis Apesteguy ♦

Décoration

Charles Chaynes a été promu Commandeur des Arts et Lettres.



Musée Marmottan Monet

Monet : l'œil impressionniste



Du 16 octobre 2008 au 15 février 2009, le Musée Marmottan Monet présente une exposition fascinante explorant les rapports entre la peinture et la physiologie de l'œil. Et plus particulièrement le cas de Monet, qui était atteint de cataracte.



Quelle part des *Nymphéas* de Monet est due à l'aboutissement d'une démarche entamée une soixantaine d'années plus tôt au Havre ? Certainement la plus grande ; mais quelle autre part peut relever de la bataille dans laquelle il était engagé face à sa cataracte, à ses effets anxiogènes, alors qu'il était enfin reconnu et libre dans son désir de laisser à l'éternité un témoignage magistral et irréfragable de sa relation particulière au monde ? Cette exposition tente, avec l'appui des connaissances scientifiques les plus avancées sur la vision, de nous faire appréhender plus précisément ce qui résume le mieux l'œuvre et l'originalité d'un peintre : son regard. Elle présentera une soixantaine d'œuvres en provenance d'institutions diverses et des collections propres du Musée Marmottan Monet. ♦

« Monet, l'œil impressionniste »

Du 16 octobre 2008 au 15 février 2009
Musée Marmottan Monet
2, rue Louis-Boilly, 75016 Paris

En haut, à gauche : *Pyramides à Port-Cotton, Belle-Île-en-Mer, 1886, huile sur toile.* © Ny Carlsberg Glyptotek, Copenhague. Photo Ole Haupt.

Ci-dessus : *Maisons au bord de la Zaan, à Zaandam, 1871, huile sur toile.* © Ursula Edelmann / Artothek.

Ci-contre : *Le Bateau-Atelier, 1875-1876, huile sur toile.* © Musée d'art et d'histoire, Département des arts plastiques, Neuchâtel, Suisse.

Peintres contemporains de l'Académie des Beaux-Arts

Pour la première fois, les peintres de l'Académie exposent ensemble. Confrères à l'Institut, ils revendiquent une indépendance dans l'exercice de leur art, dont rendent compte leurs œuvres réunies.

Héritière des Académies royales de peinture et sculpture fondées en 1648, auxquelles s'adjoignent en 1669 celle de musique, et en 1671 celle d'architecture, puis de gravure, l'Académie des Beaux-Arts témoigne avec constance et détermination, depuis le XVII^e siècle, de la vie artistique française et de son rayonnement, via la Villa Medici, avec les grands Prix de Rome. Sa pérennité s'enracine dans la permanence créatrice. Aujourd'hui l'Académie des Beaux-Arts s'est élargie aux disciplines de son temps : les créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel et la photographie, régénérant sa vitalité en prise sur un héritage qui donne à chaque artiste une liberté et une inventivité garantes de l'authenticité de son expression. La section peinture compte neuf membres, auxquels s'ajoutent les membres associés étrangers.

Leurs noms suffisent à souligner la diversité esthétique attestant d'une représentativité de la modernité qui aujourd'hui encore, affirme la nécessité de cette confrérie dépositaire de la mémoire de l'histoire de l'art et justifie son action dans le temps présent.

A l'initiative de Samantha Sellem, jeune galeriste parisienne et sur une idée de Vladimir Velickovic, les douze peintres de l'Académie des Beaux-Arts qui n'avaient jamais exposé ensemble sont réunis du 29 octobre au 1^{er} décembre 2008. Les neuf membres de la section peinture avec par ordre d'élection : Georges Mathieu, Arnaud d'Hauterives, Pierre Carron, Guy de Rougemont, Chu Teh-Chun, Yves Millecamps, Jean Cortot, Zao Wou-Ki, Vladimir Velickovic, deux membres associés étrangers Antoni Tàpies et Leonardo Cremonini, ainsi que Pat Andrea, correspondant. Une quarantaine d'œuvres est exposée. Chaque académicien présente trois ou quatre œuvres caractéristiques de son travail et de son style. Les œuvres proviennent de la collection de la galerie Samantha Sellem, de collectionneurs privés et prêtés par les artistes eux-mêmes. Il s'agit d'une exposition à la fois muséale et commerciale.

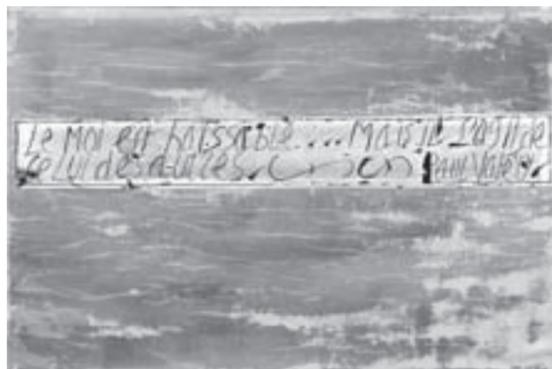
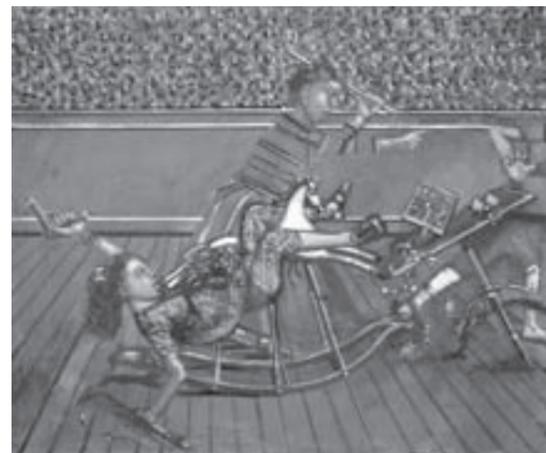
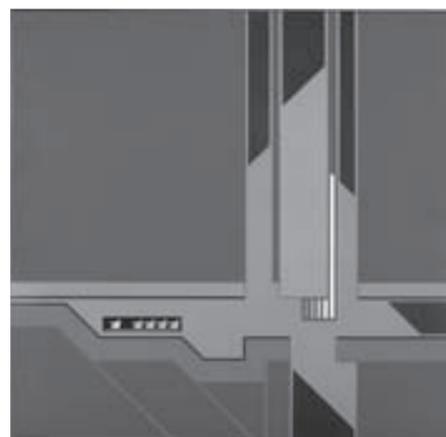
Lydia Harambourg, historienne de l'art et correspondant de l'Institut à l'Académie des Beaux-Arts a rédigé les textes monographiques du catalogue, enrichi de nombreuses reproductions. ♦

Art Elysées, du 23 au 26 octobre 2008

Galerie Samantha Sellem,
5 et 12, rue Jacques Callot 75006 Paris
du 29 octobre au 1er décembre 2008



Exposition



De gauche à droite et de haut en bas :

- Vladimir Velickovic, Paysage, huile sur toile, 2008.
- Georges Mathieu, La Bourgogne pillée par les Normands, huile sur toile, 1960.
- Guy de Rougemont, Sans titre, bois peint et charnières, 2005.
- Leonardo Cremonini, Belvédère, huile sur toile, 1999-2001.
- Zao Wou-Ki, Sans titre, aquarelle et lavis d'encre sur papier.
- Pat Andrea, L'Annonciation, huile sur toile, 1996-2001.
- Yves Millecamps, SG0101, acrylique sur toile, 2001.
- Antoni Tàpies, Porte, bronze, pièce unique, 1987.
- Chu Teh-Chun, Rêverie dans la brume, huile sur toile, 1997.
- Arnaud d'Hauterives, La Louve, huile sur toile, 1973/74.
- Pierre Carron, Le Jeu des petits chevaux, huile sur toile, 2005.
- Jean Cortot, Cycle Paul Valéry, technique mixte sur papier, 2002.

Edith Canat de Chizy

Sera en résidence au Festival de Besançon durant l'année 2008-2009. Il lui est entre autres passé commande de l'œuvre pour orchestre imposée à la finale du Concours International des Jeunes Chefs d'Orchestre dont ce sera le 60^e anniversaire. Cette œuvre sera interprétée par le BBC Symphony Orchestra. Elle sera également membre du jury de ce concours.

Charles Chaynes

Création de *Altitude-2000*, concerto pour piano, trombone et timbales, dans le cadre du « Festival Musiques Démesurées », à Clermont-Ferrand, le 30 novembre 2008.

Participe au jury de la « Fondation Prince Pierre de Monaco », en octobre 2008.

Chu Teh-Chun

Exposition « Chu Teh-Chun 88 retrospectives » au National Museum of History à Taipei, Taiwan, du 19 septembre au 23 novembre.

Exposition de lavis encre et couleur sur papier à la galerie Patrice Trigano, Paris, du 25 septembre au 25 octobre 2008.

Georges Mathieu

Participe à l'exposition « 1945-1949, repartir à zéro », au Musée des beaux-arts de Lyon, du 22 octobre 2008 au 2 février 2009.

Exposition personnelle au Château musée de Boulogne-sur-mer, de novembre 2008 à janvier 2009.

Vladimir Velickovic

Exposé à la galerie Nicole Buck, à Strasbourg, jusqu'au 15 novembre 2008.

Exposé des œuvres récentes à la galerie Lucien Schweitzer, à Luxembourg, jusqu'au 25 novembre 2008.

Zao Wou-Ki

Exposition d'encre de Chine, grandes sérigraphies à tirage limité et céramiques réalisées dans les ateliers de la manufacture Bernardaud, à la Marlborough Gallery de New York, jusqu'au 11 octobre 2008.

L'exposition consacrée par la Bibliothèque nationale de France aux estampes et livres illustrés de Zao Wou-Ki sera présentée au Suzhou Muséum à Suzhou (Chine), du 15 octobre 2008 au 8 janvier 2009.

Exposition d'une sélection de peintures récentes autour du triptyque *Hommage à Jean-Paul Riopelle* (2003), au Musée national des beaux-arts à Québec, du 4 décembre 2008 au 8 mars 2009.

Georges Mathieu, Arnaud d'hauterives, Pierre Carron, Antoni Tàpies, Guy de Rougemont, Chu Teh-Chun, Yves Millecamps, Leonardo Cremonini, Jean Cortot, Pat Andrea, Zao Wou-Ki, Vladimir Velickovic

Exposition « Peintres contemporains de l'Académie des Beaux-Arts » à la Galerie Samantha Sellem, Paris, du 29 octobre au 1er décembre 2008 (voir pages 30, 31).

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud D'HAUTERIVES

BUREAU 2008

Président : Yves MILLECAMPS
Vice-Président : Antoine PONCET

SECTION I - PEINTURE

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

SECTION II - SCULPTURE

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

SECTION III - ARCHITECTURE

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

SECTION IV - GRAVURE

Pierre-Yves TRÉMOIS • 1988
René QUILLIVIC • 1994
Louis-René BERGE • 2005
Erik DESMAZIÈRES • 2008

SECTION V - COMPOSITION MUSICALE

Serge NIGG • 1989
Jean PRODRONIDÈS • 1990
Laurent PETITGIRARD • 2000
Jacques TADDEI • 2001
François-Bernard MÂCHE • 2002
Edith CANAT DE CHIZY • 2005
Charles CHAYNES • 2005

SECTION VI - MEMBRES LIBRES

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

SECTION VII - CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL

Pierre SCHENDORFFER • 1988
Roman POLANSKI • 1998
Jeanne MOREAU • 2000
Régis WARGNIER • 2007
Jean-Jacques ANNAUD • 2007

SECTION VIII - PHOTOGRAPHIE

Lucien CLERGUE • 2006
Yann ARTHUS-BERTRAND • 2006

ASSOCIÉS ÉTRANGERS

S.M.I. Farah PAHLAVI • 1974
Andrew WYETH • 1976
Ieoh Ming PEI • 1983
Philippe ROBERTS-JONES • 1986
Ilias LALAOUNIS • 1990
Andrzej WAJDA • 1994
Antoni TAPIÉS • 1994
Leonardo CREMONINI • 2001
Leonard GIANADDA • 2001
Seiji OZAWA • 2001
William CHATTAWAY • 2004
Seiichiro UJIE • 2004
Woody ALLEN • 2004
SA Karim AGA KHAN IV • 2007
SA La Cheikha MOZAH • 2007
Sir Norman FOSTER • 2007

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