ACADÉMIE
DES BEAUX-ARTS
INSTITUT DE FRANCE

L'ART ET LE SACRÉ

LA LETTRE DE L'ACADÉMIE
DES BEAUX-ARTS
NUMÉRO 99

Éditorial • page 3

Expositions :

Prix de Dessin Pierre David-Weill - Académie des beaux-arts 2023 - Pavillon Comtesse de Caen

Bruno Barbey, « Les Italiens » - Pavillon Comtesse de Caen

« Graver la lumière, l'estampe en 100 chefs-d'œuvre »
Musée Marmottan Monet - Académie des beaux-arts

Hommage à Vladimir Veličković
Pavillon Comtesse de Caen

• pages 4 à 11

Dossier : **« L'art et le sacré »**

« Le beau seul est digne de foi »,
par le Père Jean-Robert Armogathe

« Art et islam : entre génie et humilité »,
par le Recteur Chems-Eddine Hafiz

« Le sacré dans l'art », par le Grand-rabbin Haïm Korsia

« Le sacré dans les arts africains »,
par Marc Ladreit de la Charrière

« J.-S. Bach et le sacré », par Gilles Cantagrel

« Les Ateliers d'art sacré… », par Lydia Harambourg

« L'église Notre-Dame de Toute Grâce au Plateau d'Assy… », par Lydia Harambourg

« L'église des Lilas », par Claude Abeille

« Le sacré dans la conscience de l'histoire humaine »,
entretien avec Ernest Pignon-Ernest

« L'Insaisissable », par Édith Canat de Chizy

« Enfermer le sacré pour qu'il ne puisse s'échapper »,
par Bernard Desmoulin

« Échafaudages inviolés », par Brigitte Terziev

« Corps sacrés/massacrés », par Dominique Frétard

« Nécessité sacrée de l'art », par Jean Anguera

« La Passion selon Trémois », par Lydia Harambourg

« Jean-Louis Florentz, l'omniprésence du sacré »,
par Michel Bourcier

• pages 12 à 43

Actualités :

Résidences d'artistes : **Villa Dufraine, collectif 2023**

Concerts : **« Concert hommage », Nuit Blanche 2023**

Hommage : **Kaija Saariaho**

Élections : **Emmanuel Pernoud, Chris Younès, Guy Boyer**

Prix et concours : **les Grands Prix de l'Académie**

Travaux académiques : **communications publiques**

• pages 46, 47

Les académiciens

• page 48

Élément de vitrail représentant Jean-Sébastien Bach, dans l'église Saint-Thomas de Leipzig (Allemagne) où il fut « maître de chapelle », de 1723 à sa mort en 1750.
Stuart Black / Alamy Stock Photo

Éditorial

Le sacré, moteur de la création

Lorsque l'on étudie l'influence du sacré dans la création, la première référence qui vient à l'esprit est d'ordre religieux. C'est pour cette raison que nous avons sollicité les témoignages d'éminents représentants de grandes religions. Mais ce n'est évidemment pas le seul angle d'étude que nous avons envisagé.

Le créateur, croyant ou non, confronté à un concept qui le dépasse et qui est susceptible de le transcender, va le sacraliser.

En paraphrasant Cioran, on pourrait estimer que si Dieu n'existait pas et qu'il avait simplement été inventé pour inspirer de la musique à Jean-Sébastien Bach, ce serait déjà très bien…

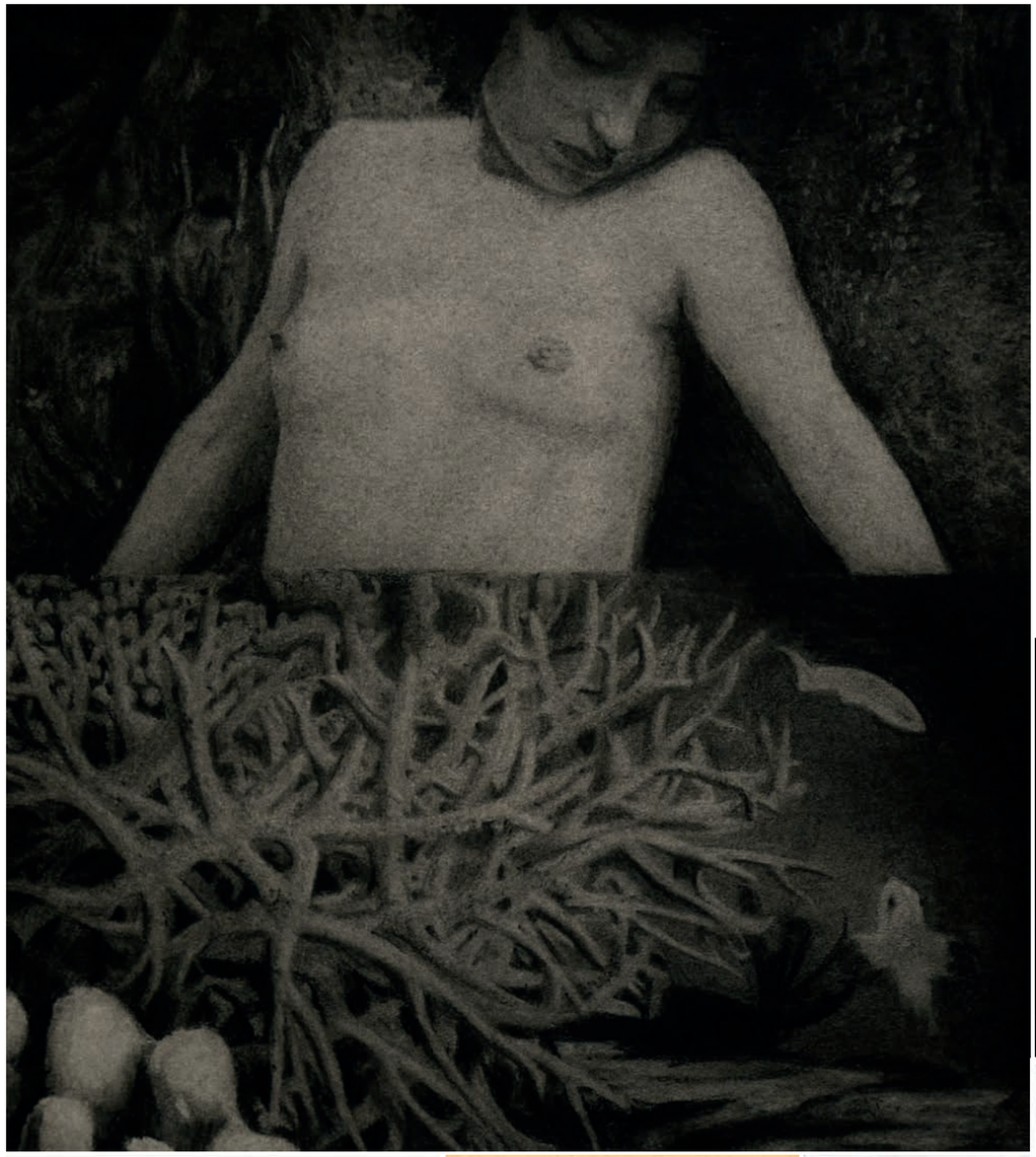
Il est d'ailleurs passionnant de voir la créativité d'artistes parfaitement athées saisis de sujets religieux ou mystiques, à commencer par des architectes à qui l'on confie la construction d'une cathédrale ou d'une simple église.

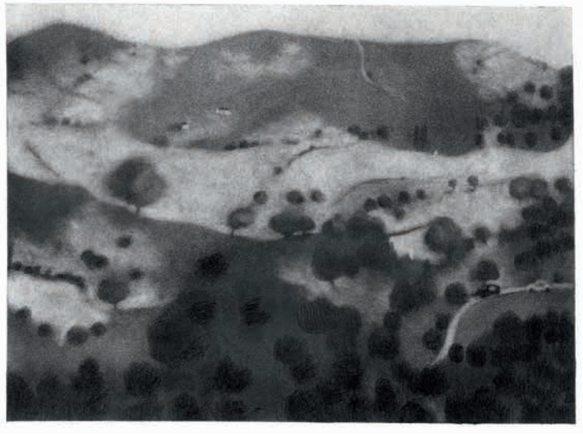
Le Corbusier, né dans une famille protestante, lui-même parfaitement athée, a conçu trois édifices catholiques : la chapelle Notre-Dame du Haut à Ronchamp, le couvent Sainte-Marie de La Tourette et l'église Saint-Pierre de Firminy. C'est son approche de la lumière qui constituera le lien de ce triptyque, qui dévoile la dimension mystique de la personnalité de ce grand architecte.

Guiseppe Verdi, agnostique voire athée, nous prouve avec son *Requiem*, l'un des plus beaux de toute l'histoire de la musique, que le génie se nourrit du sacré même s'il n'en partage pas toujours tous les codes.

Pour beaucoup de créateurs le sacré constitue ainsi un questionnement plutôt qu'une réponse, c'est pour cela qu'il est extraordinairement stimulant.

Laurent Petitgirard
Compositeur et chef d'orchestre,
secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts





En haut : Alexis Frémont (1er Prix), *Sans titre*, pierre noire sur papier, 54 x 48 cm, 2022

En haut, à droite : Cassius Baron (2e Prix), *Sans titre*, plomb et graphite sur papier, 30 x 40 cm, 2022

En dessous : Aude David (3e Prix), *À présent il faut atterrir 1*, poudre graphite et crayon 4B, 22 x 16,5 cm, 2023

Ci-dessus : Yann Bagot (Mention), *Pointe du Grouin #51*, encre de Chine sur papier, 56 x 76 cm, 2021, © ADAGP, Paris, 2023 ; Arthur Dujols Luquet, (Mention), *Ce qui fleurit de l'encre – Pot rond et fleurs crépues*, encre de Chine sur papier bambou monté sur papier canson, 29.9 x 27.8 cm, 2023 ; Lucas Ngo (Mention), *Reflet n°5*, encre sur papier, 26 x 36 cm, 2022

Pavillon Comtesse de Caen - Palais de l'Institut de France

PRIX DE DESSIN PIERRE DAVID-WEILL ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS 2023

Créé en 1971 par Pierre David-Weill (1900-1975), membre de l'Académie, afin d'encourager la pratique du dessin auprès des nouvelles générations d'artistes, ce prix est remis chaque année grâce à son fils Michel David-Weill (1932-2022), également membre de l'Académie. Ce concours soutient les artistes de moins de quarante utilisant les techniques propres au dessin (crayon, encre de Chine, fusain, estompe, sanguine, stylo à bille) et participe à l'émergence de nouveaux talents dans cette discipline au fondement de la création artistique.

Le jury de l'édition 2023 était composé de **Jean Anguera**, **Pierre Collin**, **Érik Desmazières**, **Astrid de La Forest**, **Philippe Garel**, **Fabrice Hyber**, **Catherine Meurisse**, **Ernest Pignon-Ernest**, **Anne Poirier** et **Brigitte Terziev**, membres des sections de peinture, sculpture et gravure de l'Académie, ainsi que de **Françoise Docquiert**, correspondante de l'Académie. L'Académie avait reçu 235 dossiers.

Les lauréats sont Alexis Frémont (1er prix doté de 8000 euros), Cassius Baron (2e prix doté de 4000 euros) et Aude David (3e prix doté de 2000 euros). Trois mentions ont été décernées à Yann Bagot, Arthur Dujols Luquet et Lucas Ngo. Aux côtés de leurs œuvres, les dessins de 27 artistes ont été exposés au Pavillon Comtesse de Caen du Palais de l'Institut de France.

Premier prix : Né en 1992, **Alexis Frémont** est étudiant en 4e année aux Beaux-Arts de Paris, après avoir étudié l'histoire de l'art en autodidacte. Il pratique exclusivement la peinture et le dessin.

Deuxième prix : Né en 1999, **Cassius Baron** étudie aux Beaux-Arts de Paris. Naviguant entre la peinture, la musique, la performance et autres disciplines, il s'exerce aujourd'hui au dessin et à la sculpture.

Troisième prix : Née en 1990, **Aude David** découvre à l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris les diverses associations possibles entre des univers sonores et visuels variés, tout en expérimentant l'image animée. Elle travaille à l'écriture d'un court-métrage, *À présent il faut atterrir,* dont les dessins présentés constituent la première étape.

Mention : Né en 1983, diplômé de l'École Nationale Supérieure des Arts Décoratifs de Paris en 2008, **Yann Bagot** développe une pratique de dessin à partir d'expériences *in situ* au contact de la nature.

Mention : Né en 1999, **Arthur Dujols Luquet** prépare son diplôme national supérieur d'arts plastiques. Dans son travail, il explore les porosités entre dessin, danse et écriture. Ses dessins, souvent à l'encre, parfois agrémentés de chimie, font le socle de sa recherche plastique.

Mention : Né en 1992, diplômé de l'École européenne supérieure de l'image d'Angoulême, **Lucas Ngo** travaille entre Berlin et Paris. Il a grandi à Collioure, dont l'influence le marque dans sa pratique picturale qui navigue entre narration et abstraction. ■

Pavillon Comtesse de Caen - Palais de l'Institut de France

BRUNO BARBEY « LES ITALIENS »

Avec cette exposition au Pavillon Comtesse de Caen du 11 mai au 2 juillet, l'Académie des beaux-arts a rendu hommage à Bruno Barbey (1941-2020), regretté membre de sa section de photographie. L'exposition a accueilli plus de 15000 visiteurs.

En 1962, Bruno Barbey, âgé de 21 ans, décide de parcourir l'Italie avec l'idée de « capter par l'image l'esprit d'une nation », et de réaliser un portrait de ses habitants.

À l'aube des années 1960, les traumatismes de la guerre commencent à s'estomper tandis que se fait jour le rêve d'une Italie nouvelle. Ce n'est plus tout à fait celle dépeinte par les cinéastes du néo-réalisme. On commence à croire au « miracle économique » et Bruno Barbey est l'un des premiers à enregistrer ce moment de transition historique. Du Nord au Sud, d'Est en Ouest, il photographie toutes les classes sociales : des *ragazzi* aux aristocrates en passant par les religieuses, les mendiants, les prostituées… Son regard lucide mais toujours bienveillant saisit une réalité mouvante et éclaire d'un jour nouveau ces Italiens si proches et si lointains.

Ce travail photographique est repéré par Robert Delpire qui projetait d'éditer un livre dans la collection l'« Encyclopédie essentielle » où figurent déjà l'ouvrage de Robert Frank *Les Américains* (1958) et celui de René Burri *Les Allemands* (1962). Mais il faudra attendre 2002 pour qu'une première édition rassemble ces images d'une Italie qui n'existe plus.

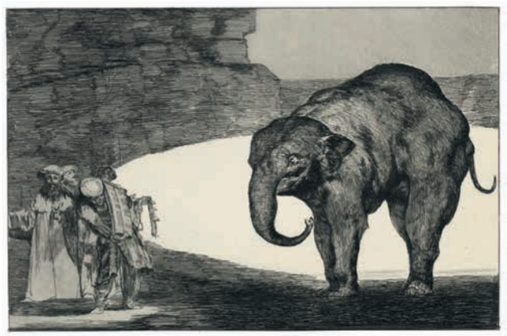
L'exposition présentait une soixantaine de tirages choisis personnellement par Bruno Barbey peu avant sa disparition. Le commissariat en était assuré par Caroline Thiénot-Barbey et Jean-Luc Monterosso.

Bruno Barbey étudie la photographie et l'art graphique à Vevey (Suisse). Son reportage sur les Italiens (1961-1964) lui permet de rencontrer Marc Riboud, Henri Cartier-Bresson et d'entrer à l'agence *Magnum Photos*, dont il deviendra en 1978 le vice-président, puis en 1992 le président de Magnum International. Son travail l'a conduit dans le monde entier pour couvrir de nombreux conflits majeurs du XX^{e} siècle au Nigeria, au Vietnam, au Moyen-Orient, au Bangladesh, au Cambodge, en Irlande du Nord, en Irak, en Pologne et au Koweït. Revenant souvent sur les lieux de ses premiers reportages, parfois dix ou trente ans après, il saisit un monde en marche. Pour lui, la photographie se fait souvent travail de mémoire. En 1999, une exposition de ses photographies prises au Maroc durant trente ans est présentée au Petit Palais. En 2015-16, la Maison Européenne de la Photographie lui dédie la grande rétrospective « Passages ». Son travail photographique en couleurs « Color of China » est présenté en 2019 au Musée national de Pékin. Bruno Barbey a reçu de nombreuses récompenses pour son travail. Auteur d'une trentaine de livres, il a collaboré avec Jean Genet, Tahar Ben Jelloun, Jean-Marie Gustave Le Clézio, Philippe Tesson… Ses photographies sont exposées et figurent dans des collections de musées du monde entier.

Chevalier dans l'ordre national du Mérite, il avait été élu membre de la section de photographie de l'Académie des beaux-arts le 13 avril 2016. ■

Ci-dessus : *Palerme,* 1966
À gauche : *Rome,* 1966
En dessous : *Rome,* 1964
Ci-contre : *Rome,* 1964

© Bruno Barbey / Magnum



En haut : Rembrandt, *La Pièce aux cent florins*, vers 1649, eau-forte, pointe sèche et burin sur papier vergé, 28 x 39,7 cm. Vevey, Musée Jenisch Vevey - Cabinet national des estampes, Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, don inaliénable de la famille Cuendet.

Ci-dessus : Francisco Goya, *Autres lois pour le peuple*, ca 1824, planche additionnelle des « Proverbes », publiée dans *L'Art*, 1877, eau-forte, aquatinte et pointe sèche sur papier vergé, 24, 5 x 35, 6 cm. Vevey, Musée Jenisch Vevey - Cabinet national des estampes, Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex.

Au centre : Félix Vallotton, *Les Petites filles*, 1893, gravure sur bois sur papier japon, 14,2 x 20,3 cm. Vevey, Musée Jenisch Vevey - Cabinet national des estampes, Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex, Collection P.

À droite : Jacques-Fabien Gautier-Dagoty, *Femme vue de dos, disséquée de la nuque au sacrum, appelée L'Ange anatomique*, 1746, manière noire et burin sur papier vergé, 61,5 x 46,5 cm. Vevey, Musée Jenisch Vevey - Cabinet national des estampes, Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex.

© Olivier Christinat, Lausanne

Musée Marmottan Monet - Académie des beaux-arts

« GRAVER LA LUMIÈRE, L'ESTAMPE EN 100 CHEFS-D'ŒUVRE »

Le musée Marmottan Monet présente du 5 juillet au 17 septembre une exceptionnelle collection de gravures, appartenant à la Fondation suisse William Cuendet & Atelier de Saint-Prex. Une centaine de chefs-d'œuvre, du XV^e^ au XXI^e^ siècle : Dürer, Rembrandt, Piranèse, Goya, Corot, Manet, Degas, Bonnard, Vuillard… Les œuvres des plus grands maîtres sont mises en regard de créations d'artistes contemporains.

Avec cette exposition consacrée à l'histoire de l'estampe et à ses techniques, le musée Marmottan Monet ouvre ses portes à l'un des moyens de communication les plus populaires jusqu'au jour où l'industrie du journal et la photographie sont venus le supplanter. Mais l'art du graveur est aussi l'un des arts les plus riches en inventions subtiles et en surprises. Pouvoir interpréter les prestiges de la lumière, en exprimer tous les secrets, tel fut l'effort conduit par les graveurs afin de parvenir à en traduire les nuances à l'aide du seul couple noir-et-blanc.

À la fin du XIX^e^ leurs réflexions sur le rendu de la lumière font ainsi écho aux approches de certains peintres impressionnistes pour signifier son passage rapide et vibrionnant dans leur peinture. Redon, Degas ou Monet, notamment, ne furent pas insensibles aux nouveaux procédés de restitution par le cuivre ou la pierre des effets lumineux. Une section particulière de l'exposition est consacrée à l'héliogravure, ce procédé d'impression qui a offert aux photographes de la fin du XIX^e^ siècle la possibilité de graver la lumière – au moment même où l'impressionnisme s'attache à la peindre, et clôt le parcours.

Cette exposition reflète la diversité de la collection de la Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex (déposée au Musée Jenisch Vevey en Suisse) aussi bien que l'esprit de curiosité qui distingue ses animateurs. Issu de la patience de quelques collectionneurs privés ayant su réunir les grands noms de l'art de l'estampe et de la passion de créateurs contemporains, cet ensemble de planches permet de refléter l'histoire de l'estampe des premières impressions sur bois du XV^e^ siècle aux inventions des XIX^e^ et XX^e^ siècles. Outre les chefs-d'œuvre, le présent choix insiste sur des images emblématiques du fait de leur contenu ou de leur technique, représentant la richesse de cet ensemble apprécié à la fois par les collectionneurs et les artistes. Non pas une chronologie mais une approche libre et sensible tendant à favoriser les affinités entre maîtres anciens et créateurs contemporains.

Ainsi les grands exemples de Dürer, Rembrandt, Canaletto, Piranèse, Goya, Lorrain, Nanteuil, Daumier, Degas, Bresdin, Redon, Bonnard ou Picasso côtoient les créations des artistes œuvrant à l'Atelier de Saint-Prex. Le parcours se décline en 7 sections où sont abordés successivement thèmes, fonctions et procédés de cet art. ■

Commissariat : Florian Rodari, conservateur de la Fondation William Cuendet & Atelier de Saint-Prex.

Jusqu'au 17 septembre 2023 | www.marmottan.fr

Pavillon Comtesse de Caen - Palais de l'Institut de France

HOMMAGE À VLADIMIR VELIČKOVIĆ

L'Académie des beaux-arts rend hommage, jusqu'au 24 septembre prochain, à l'un de ses membres récemment disparus, Vladimir Veličković (1935-2019), peintre franco-serbe élu en 2005 au fauteuil précédemment occupé par Bernard Buffet.

Le choix d'une quinzaine d'œuvres, complété par des techniques mixtes sur papier, datées de 1974 à 2019, témoigne de la singularité d'une œuvre résolument figurale qui se démarque des catégories de l'art contemporain.

« La puissance expressive de sa peinture, son trait acéré de dessinateur (toujours à la plume, jamais au crayon) servent avec détermination la figure humaine ou animale, enjeu d'une dialectique du corps. Profondément marquée par les traces de la guerre civile qui a déchiré son pays, l'œuvre de Vladimir Veličković met en abîme un théâtre de la cruauté existentiel et mystique ». Lydia Harambourg

Né en 1935 à Belgrade (Serbie), Vladimir Veličković expose pour la première fois en 1951. Diplômé de l'école d'architecture de Belgrade en 1960, il s'oriente vers la peinture et réalise sa première exposition personnelle en 1963. Prix de peinture de la Biennale de Paris en 1965, il s'y installe l'année suivante, bientôt révélé par une exposition à la galerie du Dragon (1967).

Témoin des atrocités commises pendant la Seconde Guerre mondiale et plus récemment dans les années 90, marqué par les guerres civiles en Yougoslavie, il voue sa peinture à la représentation du corps de l'homme, champ d'investigation inépuisable pour lui. Dans son œuvre, paysages désolés, horizons bouchés, visions de guerre et de carnage forment un univers où les représentations du monde et du corps humain sont autant d'illustrations de la souffrance infligée à l'homme par l'homme.

Nommé en 1983 chef d'atelier à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris, Vladimir Veličković a enseigné pendant dix-huit années, dans un souci constant de transmission, d'accompagnement et de soutien à la création.

En 2007, il est nommé Commissaire du Pavillon de la Serbie à la Biennale de Venise. Il crée en 2009 le « Fonds Vladimir Veličković pour le dessin », qui récompense de jeunes artistes serbes. Il a réalisé de nombreuses expositions personnelles à travers le monde et reçu de prestigieux prix pour le dessin, la peinture et la gravure.

Vladimir Veličković a été le premier artiste franco-serbe élu membre de l'Académie des beaux-arts, à laquelle il était particulièrement attaché et dont il suivait les travaux de manière assidue. Il était également membre de l'Académie serbe des sciences et des arts. ■

Jusqu'au 24 septembre 2023 | entrée libre et gratuite

En haut : *Schacht*, 1981, huile sur toile, 198 x 146 cm.
Ci-dessus : *Descente Fig. XXI*, 1989, huile sur toile, 285 x 195 cm.
Ci-contre : *Feu*, 2005, huile sur toile, 250 x 500 cm.
À droite : Vladimir Veličković dans son atelier

© Zarko Vijatovic / © ADAGP, Paris, 2023

L'ART ET LE SACRÉ

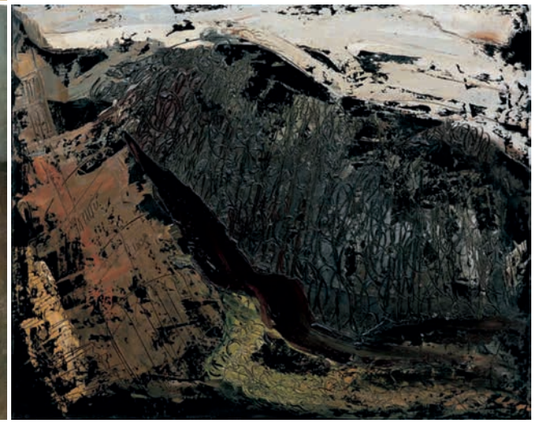
Depuis l'origine, l'art se nourrit du sacré et le sacré soutient la création artistique, au-delà et en deçà du sentiment religieux. Ainsi de nombreux artistes athées revendiquent-ils une inspiration de l'ordre du sacré, de l'élévation, de l'illumination intérieure. Les exemples historiques sont légion, mais aujourd'hui aussi cette dimension sacrée est affirmée, voire revendiquée, dans l'approche comme dans les réalisations d'artistes très différents par leur pratique ou leur positionnement philosophique. Par-delà les mots, l'art comme vecteur d'une trajectoire existentielle, en tension vers le sublime.

Accumulation of Power, 2017, installation de l'artiste japonaise Chiharu Shiot dans l'église Saint-Joseph du Havre (76).
Hike Maunder / Alamy Stock Photo. © Adagp, Paris, 2023

Ci-dessus : Antiphonaire de Philippe de Lévis, évêque de Mirepoix, *L'Adoration des Mages*, 1533-1537, lettrine E, enluminure, 1533-1535, parchemin, 27,3 x 20,6 cm.
© Musée des Augustins / © STC - Mairie de Toulouse

Ci-contre : Paul Cézanne (1839-1906), *Nature morte avec pommes*, 1885-1887, huile sur toile, 28,5 x 30,2 cm.
© Société Paul Cézanne, R637 – FWN809

À droite : William G. Congdon (1912-1998), *Subiaco 4*, 1962,
© The William G. Congdon Foundation



LE BEAU SEUL EST DIGNE DE FOI

Par le PÈRE JEAN-ROBERT ARMOGATHE, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres

C'est tardivement que la notion de beauté est devenue un concept pour le christianisme. Empruntés à la philosophie antique, les transcendentaux, c'est-à-dire les propriétés les plus universelles qui transcendent toutes les divisions de l'être, inventoriés par les théologiens médiévaux sont, en plus de l'être (*ens*) : la chose (*res*), l'un (*unum*), le vrai (*verum*), le bon (*bonum*). L'être et l'un renvoient au monde – et les deux facultés de l'âme, l'intelligence et la volonté saisissent le monde, respectivement, selon le vrai et le bien. Il n'y a pas de place pour le beau : les plaisirs contemplatifs sont réduits à la contemplation certaine du vrai ; les représentations artistiques sont destinées à soutenir la piété ou perpétuer la mémoire, il y a une « histoire de l'art avant l'époque de l'art » [1]. La sculpture et la peinture faisaient partie des arts serviles, et la musique appartenait aux arts libéraux, où elle voisinait avec l'arithmétique et la logique.

Le mot « esthétique » mit du temps à passer du latin (et l'allemand) au français : ce ne fut qu'en 1835 que le *Dictionnaire de l'Académie* l'admit comme « la Science qui a pour objet de rechercher et de déterminer les caractères du beau dans les productions de la nature ou de l'art ». Entre la première édition (1818) *Du vrai, du beau, du bien* et sa réédition de 1853, Victor Cousin corrige la vive originalité de sa pensée et réintroduit Dieu comme principe de la beauté, « auteur du monde physique et père du monde intellectuel et du monde moral ».

Mais il appartient au théologien suisse Hans Urs von Balthasar d'avoir entrepris « une esthétique théologique » : la vérité inaccessible de Dieu est révélée par l'unique « figure » du Christ. La manifestation du Fils modifie l'économie du visible. Il ne s'agit plus de représenter les dieux du paganisme : tout l'art chrétien est à la croisée du visible et de l'invisible. Le *paradoxe* de l'Incarnation conduit au *paradoxe* de la Crucifixion : la gloire (*doxa*) se manifeste dans l'abaissement et la mort.

Comme dit saint Irénée (IV, 20, 7), le Fils, le Verbe divin a sauvegardé « l'invisibilité du Père pour que l'homme n'en vînt pas à mépriser Dieu et qu'il eût toujours vers quoi progresser, et en même temps, [il rendit] Dieu visible aux hommes par de multiples 'économies' de peur que, privé totalement de Dieu,l'homme ne perdît jusqu'à l'existence. Car la gloire de Dieu, c'est l'homme vivant, et la vie de l'homme, c'est la vision de Dieu » ; d'où la célèbre affirmation : « le Fils est le révélateur du Père ».

Le christianisme dans l'art va donc manifester l'invisible ; cette manifestation peut prendre les formes les plus diverses, car s'il n'y a qu'une seule "figure" du Père, qui est le Fils, ce que nous voyons (*to blepómenon*) n'est pas fait de "phénomènes" (*phainómena*, les choses visibles), mais tout a été formé par la Parole de Dieu (Hébreux 11, 3 : dans la Vulgate, les choses du monde (*saecula*) ont été formées *ut ex invisibilibus visibilia fierent*).
C'est ce qu'avait compris, par un sens profond de la foi, le plus "catholique" des peintres, Cézanne (avec Poussin, qu'il tenait pour son maître), en assumant le paysage, ou une simple pomme, comme image du Créateur. Écrivant à Émile Bernard (12 mai 1904), Cézanne disait : « Le Louvre est un bon livre à consulter, mais ce ne doit être encore qu'un intermédiaire. L'étude réelle et prodigieuse à entreprendre c'est la diversité du tableau de la nature ».

Les « images sacrées » multipliées en Occident sont inadéquates : en tout cas, elles n'ont pas le monopole du « sacré ». Toute manifestation « artistique » (en littérature et en musique comme dans les arts plastiques) peut renvoyer au-delà du figuratif au Dieu « qui se cache ». C'est en ce sens qu'il n'y a pas d'opposition entre figuratif et non-figuratif. Pour citer encore Cézanne, « le dessin et la couleur ne sont point distincts, tout dans la nature étant coloré » [2]. ■

1- Hans Belting, *Bild und Kult, eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990 ; tr. fr. *Image et Culte. Une Histoire de l'art avant l'époque de l'art*, Paris, Éd. du Cerf, 1998.

2- « Aphorismes » XXV, *Conversations avec Cézanne*, Macula, Paris, 1978, p. 16. Voir Guila Balas, *La Couleur dans la peinture moderne : théorie et pratique*, Adam Biro, Paris 1996.

ART ET ISLAM : ENTRE GÉNIE ET HUMILITÉ

Par **CHEMS-EDDINE HAFIZ**, Recteur de la Grande Mosquée de Paris

« *Iqra* ». « Lis au nom de ton Seigneur qui a créé l'homme d'une adhérence » [1]. Tel est le verset inaugural de la révélation coranique qui invite à l'élévation de l'homme par la connaissance et le savoir. Placé à l'initiale du verset comme un marqueur fondamental, le verbe signifie littéralement en langue arabe « lis ». Il s'entend surtout comme une invitation injonctive à la lecture – compréhension en son sens le plus large, le plus englobant, de ce que le pouvoir de création et d'innovation de l'homme peut produire, par analogie au Dieu créateur du monde et de l'humanité qui l'habite. Tous les lecteurs du Coran d'Orient et d'Occident s'accordent à dire que c'est le plus beau texte qui crée un rythme, une scansion, une mélodie, spécifiques au Livre Saint.

Parlant de poésie, ce genre déjà florissant dans la période antéislamique, a continué de s'épanouir avec l'avènement de l'Islam. Il n'est que de citer les poètes mystiques tels Saadi, Ferdawsi ou Nizami et aussi Farid al-Din Attar dont on retient *Le Cantique des Oiseaux*, considéré comme une pièce maîtresse de la poésie soufie. N'oublions pas Rabia al-Adawiyya, poétesse et mystique musulmane née à Basra en Irak au VIII[e] siècle. Nombreux ont chanté le thème de l'amour qui demeure dominant. On sait combien la poésie amoureuse arabe fut source d'inspiration pour de grands poètes occidentaux, tel Aragon composant *Le Fou d'Elsa* qui trouve sa source dans la fameuse complainte *Majnûn Leïla*. La prédominance du sujet d'amour dans la poésie arabe n'est-elle pas suggérée précisément par l'être et le faire de Mohammed Prophète-amour ? Le Prophète qui a suscité l'intérêt et l'admiration du Victor Hugo du poème *L'An 9 de l'hégire* (1858) ou *La Légende des siècles (1859)* relatant la mort de « Mahomet ».

La création littéraire issue du monde musulman s'est considérablement enrichie au contact des cultures environnantes. Le monde occidental s'est enthousiasmé pour les *Mille et une nuits*, mais la liste des textes arabes où fleurit le bel art d'écrire est assurément aussi longue que le sont les quatorze siècles de traversée de la culture islamique marquée aussi par d'autres expressions artistiques.

Le texte coranique a donné naissance à une discipline élevée au niveau du sacré : la calligraphie. Une sourate porte le nom de « Plume ». Le mot arabe utilisé dans le Coran est « *Qalam* » [2] pour désigner un roseau taillé en pointe qui a permis aux calligraphes musulmans de créer des formes d'écriture complexes, de styles différents, susceptibles d'évoquer la portée spirituelle du texte coranique. Ainsi, la calligraphie se voudrait retranscription de la parole de Dieu. Les compagnons du Prophète qui mémorisaient les versets puis les transcrivaient sur différents supports – feuilles de palmier, peaux d'animaux, omoplates de chameaux – sont les premiers calligraphes. Le geste scriptural comme pratique artistique est véritablement né avec l'usage du support papier qui constitue une innovation disruptive transformatrice de l'esthétique de la calligraphie. De rudimentaire qu'elle était, la calligraphie innove dans l'entrelacement des lignes et des lettres, une véritable architecture des pleins et déliés guidés par un souci de fluidité et d'harmonie générateur de poésie.

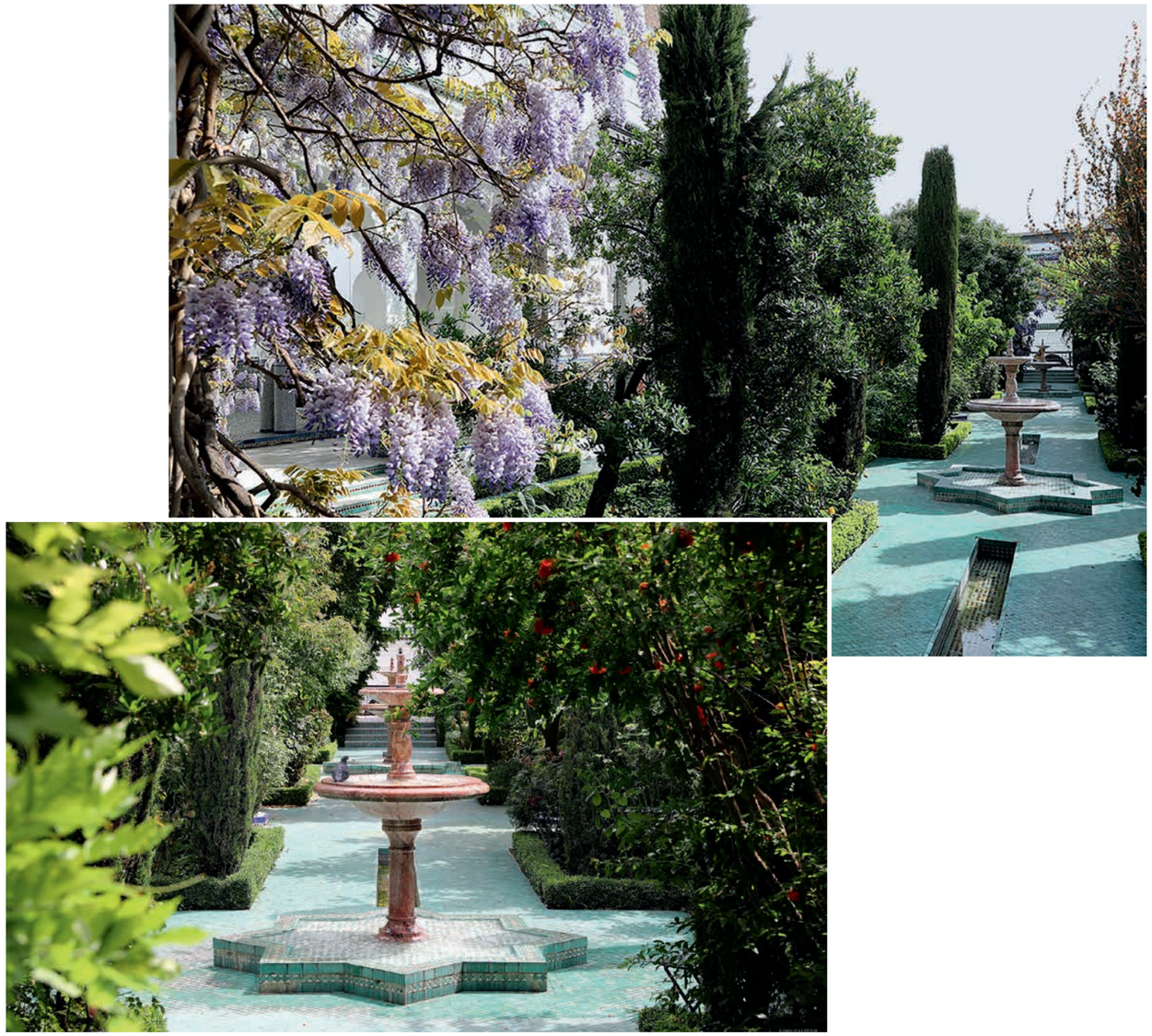
Un autre pan de l'art où se lit l'empreinte de l'Islam est celui de l'architecture. Il concerne au premier chef les lieux de prière. Ainsi, la prière collective du vendredi au cours de laquelle les musulmans en se prosternant récitent des versets coraniques, se déroule dans des espaces dont la conception architecturale a connu une évolution notoire. À la sobriété des lieux qui a caractérisé les premières décennies, a succédé une ambition architecturale réformatrice née d'un métissage culturel inédit consécutif à l'expansion de l'islam.

La densité spirituelle de l'Islam conjointe à l'exercice du rite religieux devait transparaître à travers la grandeur et la magnificence des lieux où elle se vit. Ainsi, l'architecture des espaces dédiés au culte se devait d'être un corollaire artistique des valeurs islamiques. L'esthétique architecturale est ainsi dotée d'une fonction de transmission de ce que recèle l'islam. À titre d'exemple, le paradis tel qu'évoqué dans le Coran trouverait une de ses images dans l'Alhambra de l'Andalousie médiévale où les jardins luxuriants et les fontaines d'eau jaillissante sont une préfiguration de l'éden céleste. Les paysagistes affirment que certains jardins de Grenade, Cordoue ou Séville sont autant de paradis sur terre. Ainsi est-on tenté d'affirmer que l'art se prête pour rendre hommage à la beauté et à la complexité de la création divine. À la Grande Mosquée de Paris, le jardin principal a été baptisé « Le jardin d'Eden » [3].

Au cours du temps et à travers les métamorphoses architecturales où perce une volonté de grandeur et de raffinement, se lit aussi la trajectoire ascensionnelle de l'exercice du pouvoir religieux tel qu'assumé par les dynasties musulmanes. Ainsi, l'épanouissement des expressions artistiques pour figurer le Beau se veut aussi miroir de la prééminence du pouvoir religieux qui dans l'absolu ne peut être que beau parce que chargé de transmettre la beauté du Verbe. Cette aspiration n'a pas toujours été atteinte dans la sérénité comme nous l'enseigne l'histoire des invasions destructrices en terre d'Islam. Que ne devint Bagdad à l'arrivée des Mongols au XII[e] siècle ! Mais, tel le phénix qui renaît de ses cendres, les maîtres religieux n'oublient pas que la prééminence de leur parole se renforce et se démultiplie quand ils prennent langue avec l'art offert à tous en ses diverses expressions esthétiques.

Ainsi s'est constitué un patrimoine de l'art islamique que l'on peut admirer dans différents musées répartis majoritairement à travers la vastitude du monde occidental. C'est peut-être là un paradoxe, né des accidents de l'histoire, mais qui témoigne assurément de la reconnaissance de l'art islamique et de sa portée universelle.

Cet art, longtemps tenu en berne parce que tombé dans le paradigme du conservatisme des traditions, est à réanimer pour être en phase avec la réalité du dialogue des civilisations. Guidée par cette vérité, la Grande Mosquée de Paris s'applique à lui donner une visibilité concrète en encourageant l'expression des arts et des lettres. C'est ainsi qu'a été créée en son sein une école de calligraphie suivie d'un prix littéraire suscitant l'enthousiasme des éditeurs. De ce fait, la Grande Mosquée de Paris souhaite continuer à cultiver le plaisir de lire et le plaisir d'écrire. Son ambition est de renouer avec l'esthétique comme voie spirituelle majeure. ■



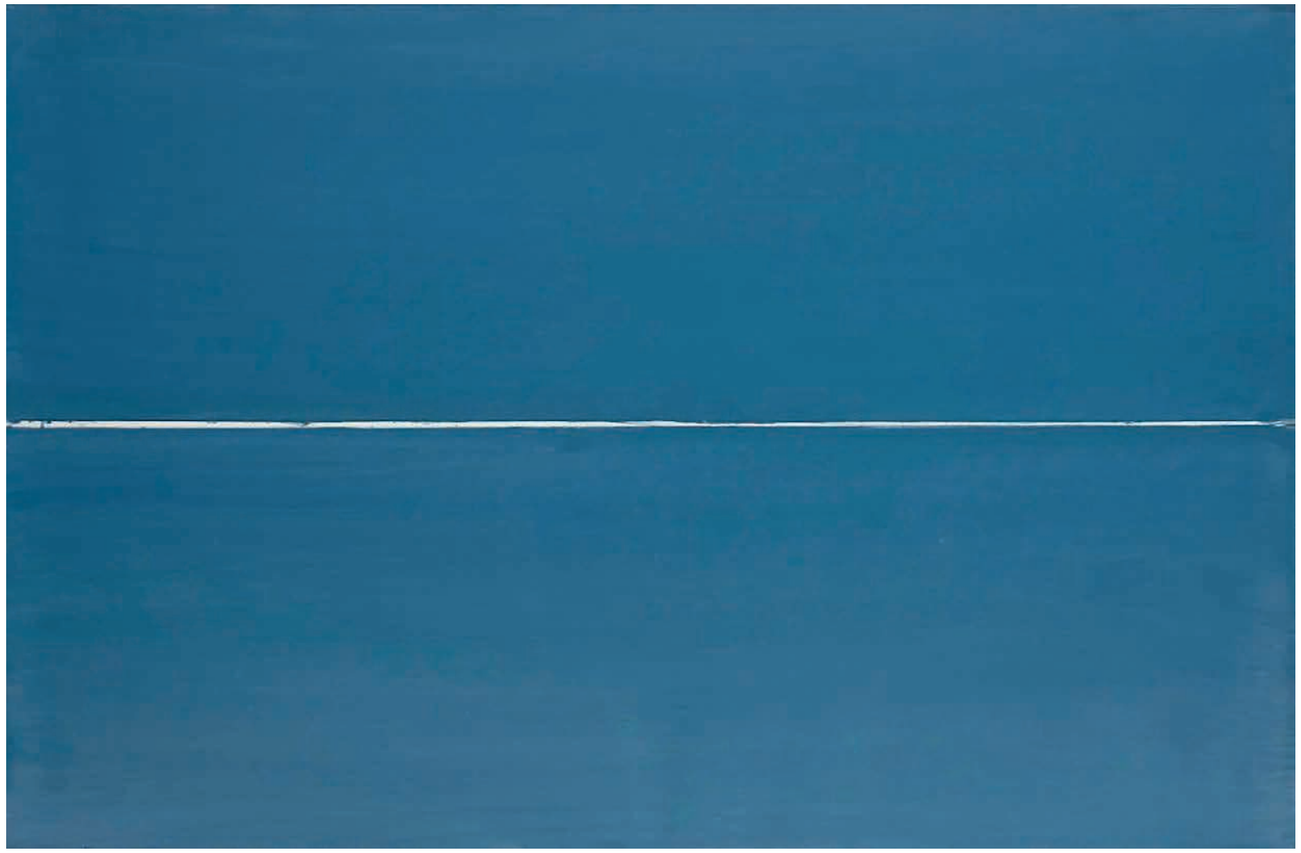
1- Verset 96 « Al-Alaq » L'adhérence

2- Sourate 68

3- Présent dans les trois religions monothéistes, le Jardin d'Eden est considéré comme le lieu idéal où Adam et Ève ont vécu. Dans la tradition islamique, il est appelé également le « Jardin des délices ».

En haut : le jardin principal de la Grande Mosquée de Paris, baptisé « Le Jardin d'Eden ».
Grande Mosquée de Paris / Omar Boulkroum.

Page de gauche : Ismâ'îl Zühdü, calligraphie figurative en forme de cigogne, ca 1604, encre sur papier. Palais de Topkapi, Istanbul, Turquie.
Licence Wikimedia Commons / Yasine Mrabet



LE SACRÉ DANS L'ART

Par HAÏM KORSIA, Grand-rabbin de France, membre de l'Académie des sciences morales et politiques

Voici deux notions, le sacré et l'art, qui paraissent, à première vue, antinomiques et qui, pourtant, fonctionnent ensemble de manière très enrichissante dans le judaïsme.

En effet, la Bible a toujours porté une méfiance pour la représentation d'une figure humaine, ou même des astres ou de quelque image que ce soit. C'est d'ailleurs l'un des Dix commandements : « Tu ne te feras point d'image taillée, ni de représentation quelconque des choses qui sont en haut dans les cieux, qui sont en bas sur la terre, et qui sont dans les eaux plus bas que la terre.» (*Exode XX, 4*)

Et cela est encore plus explicite dans le livre du *Deutéronome* (IV, 15-19) : « Prenez bien garde à vous-mêmes : vous n'avez vu aucune forme le jour où le Seigneur vous a parlé à l'Horeb du milieu du feu. N'allez pas vous corrompre en vous fabriquant une idole, une statue de quelque forme que ce soit, représentant homme ou femme, bête qui marche sur la terre, oiseau qui vole dans le ciel, bestiole qui rampe sur le sol, poisson qui vit dans les eaux sous la terre. Prends garde lorsque tu lèves les yeux vers le ciel et que tu vois le soleil, la lune et les étoiles, toute l'armée des cieux ! Ne te laisse pas égarer, ne te prosterne pas devant eux pour les servir. Ceux-là, le Seigneur les a donnés en partage à tous les peuples qui sont sous le ciel ».

Mais le sacré, dans sa dimension transcendantale et inatteignable, celle qui nous offre de sortir de la petitesse de nos vies, est « une notion sociale, c'est-à-dire un produit de l'activité collective », comme le dirait Marcel Mauss, et non pas un acte isolé. C'est-à-dire que l'art qui élève, qui touche au sacré, peut toujours rencontrer une forme de *kairos* qui fait percevoir la même espérance à un groupe humain. Et le judaïsme a toujours su créer de l'art sous toutes ses formes malgré ces préventions qui sont, en fait, un appel à la prudence face à la force de l'image.

L'art se pense d'abord comme un embellissement des rites religieux et la Bible elle-même parle d'un « beau» fruit qu'il fallait ajouter au bouquet constitué d'une branche de palmier-dattier qui donne des fruits sans avoir d'odeur, d'une branche de myrte qui sent bon sans donner des fruits et d'une branche de saule pleureur qui ne possède ni fruit ni odeur : « Vous prendrez, le premier jour, du fruit des beaux arbres, des branches de palmiers, des rameaux d'arbres touffus et des saules de rivière ; et vous vous réjouirez devant l'Éternel, votre Dieu, pendant sept jours » (*Lévitique XXIII, 40*).

Mais quel est ce « beau » fruit et de quel arbre vient-il ? C'est le cédrat qui, selon les commentaires, possède une bonne odeur et se trouve être agréable à consommer, comme s'il portait la convergence de la spiritualité et de la matérialité.
Nous avons là l'archétype du sacré dans l'art selon le judaïsme, c'est-à-dire une convergence du bien et du bon qui vient élever le moment.

Au fond, l'art est le fait de dévoiler des réalités du monde qui restent invisibles jusqu'à ce qu'un œil plus vivant ou plus décillé que les nôtres puisse le révéler à tous. Si l'art fait exister le sacré, et le porte à la connaissance du plus grand nombre, il permet aussi de figer une image à un instant T. C'est donc aussi une façon de s'extraire du monde qui va si vite, de faire un pas de côté. En cela, l'art marque une distinction du monde qui nous entoure.

Conjuguer art et sacré c'est aussi relier les deux, or le mot relier vient du latin *religare*, qui donne le mot religion. Il y a bien une notion religieuse, sacré dans l'art qui transcende.

Dans la mesure où il permet de représenter, célébrer ou accompagner des concepts religieux ou spirituels, l'art est en effet un moyen privilégié pour exprimer sa foi, son for intérieur et matérialiser ce qui relève de l'intangible. Il accompagne également la ritualisation des pratiques religieuses car c'est avant tout une activité de création, à l'image de la Création de Dieu. Le sacré rend l'homme créateur, artiste de sa propre création, artiste de sa vie pour lui donner du sens.

C'est cette recherche de sens par l'art que porte, par exemple Chagall qui, par-delà sa foi, traduit les émotions des croyants afin de susciter une élévation, et ce, dans toutes les religions, lui dont les peintures ou les vitraux ont fait sens pour tous les fidèles.

Peut-être que la dimension sacrée de l'art, ou la dimension artistique du sacré apparaît le plus justement avec Bezalel fils d'Houri, celui que Moïse s'adjoint afin de construire le Tabernacle. Il ne devait que réaliser les ordres divins et pourtant, il les interpréta à sa façon, avec sa propre spiritualité et sa propre sensibilité. Il en alla de même avec maître Hiram que Salomon manda afin de l'aider à réaliser le Temple de Jérusalem. Il y a toujours besoin d'un artiste, d'un architecte, d'un rêveur pour s'élever au-dessus du matériel, et c'est la vocation du sacré dans notre monde. N'est-ce pas très exactement ce que faisait mon ami le grand architecte Paul Andreu en construisant des aéroports mais surtout en leur insufflant une âme ? Je l'appelais Rabbi, lui qui était catholique, car il m'enseignait comment faire naître du sacré des dessins et des objets, des lieux et du monde, des mots et des silences. Il embellissait le monde car il savait y instiller du sacré par son art. Mon lieu de prière, lorsque je prie chez moi, est devant une de ses dernières peintures qui ouvre sur du vide, ou plus exactement, qui laisse de la place pour le rêve dans la perfection du monde.

Oui, l'art est au service de la religion pour les objets du culte, pour le rituel, pour l'architecture, au point que la Bible peut dire : « Ma force et mon chant, c'est le Seigneur : Il est pour moi le salut. Il est mon Dieu, je le célèbre ; j'exalte le Dieu de mon père ». Mais le mot pour dire célébrer peut être traduit également par la beauté et nous pouvons donc traduire par « Il est mon Dieu et je L'embellirai » (*Exode 15.2*).

Comment imaginer pouvoir embellir Dieu ? Les commentaires disent de confectionner de beaux objets de culte.

Il y a donc bien une sacralisation de l'art ou plus précisément, un engagement de l'art à proposer une sacralisation des choses et du temps. Et c'est peut-être bien le meilleur accès au sacré en ce monde, car le plus universel. ■

Geneviève Asse, *Ligne blanche*, 2009, huile sur toile, 60 × 92 cm.
© Galerie Laurentin. © Adagp, Paris, 2023

Paul Andreu (1938-2018), *14-07-25*, acrylique, 60 x 46 cm.
Collection particulière

LE SACRÉ DANS LES ARTS AFRICAINS

Par MARC LADREIT DE LACHARRIÈRE, de la section des membres libres de l'Académie des beaux-arts

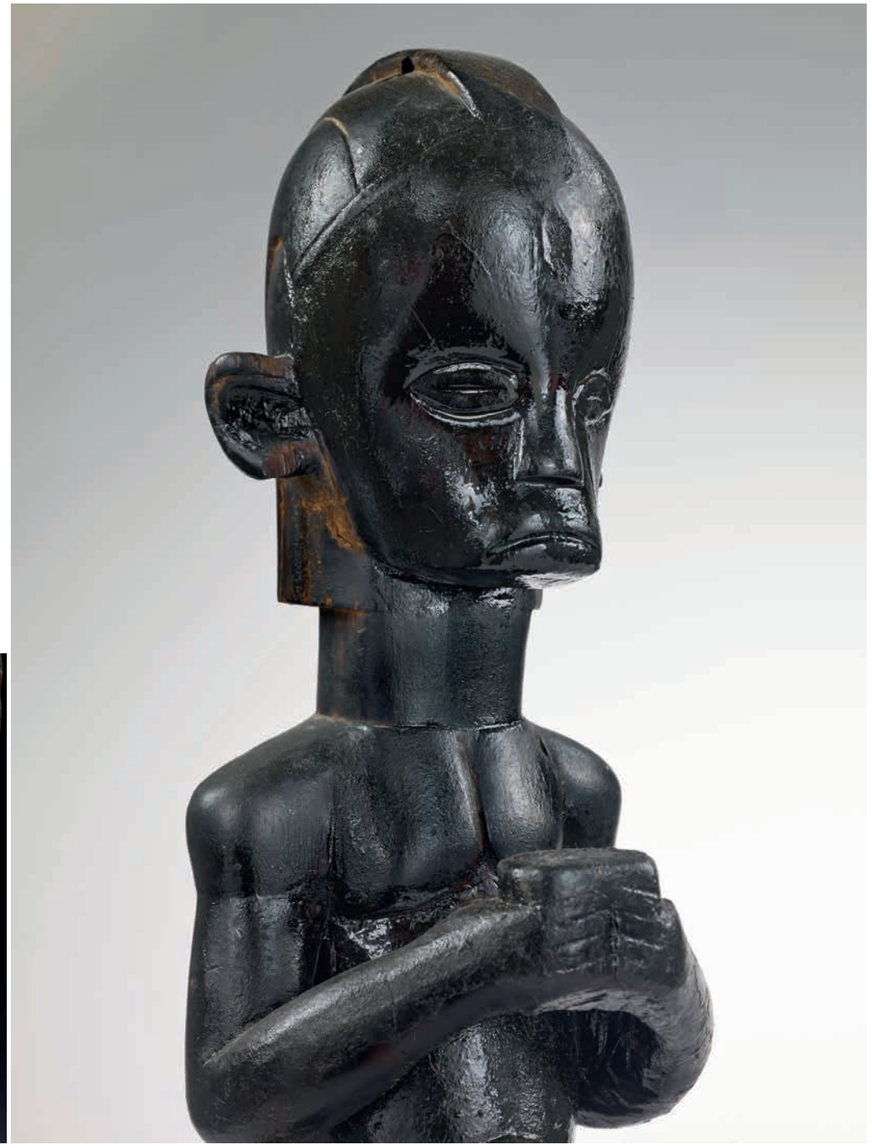
André Breton, on le sait, préférait les arts océaniens aux arts africains. Il justifia son point de vue (en particulier dans une célèbre préface au catalogue de l'exposition « Océanie » de la galerie André Olive à Paris en 1948) en reprochant un manque de spiritualité à l'art africain, accusé de se limiter à des « variations sempiternelles sur les apparences extérieures de l'homme et des animaux, la fécondité, les travaux domestiques, les bêtes à cornes… ».

En bref, une sorte de « spiritualité utilitaire », un art magique donc nécessairement inférieur, comme le proclamait déjà Durkheim, à l'art véritablement religieux car détournant le sacré à des fins intéressées et individuelles.

Naturellement, en polémiste efficace, Breton force volontairement le trait en feignant d'oublier que « l'insaisissabilité formelle », qui selon lui fonde la supériorité poétique de l'art océanien, n'est pas étrangère à nombre d'œuvres africaines.

Il suffit, par exemple de penser au Boli des populations Bambara, dont la forme est en mutation constante au fur à mesure des rituels dont il est l'objet et par là-même échappe, malgré sa puissance esthétique, à la main d'un auteur unique.

Plus largement, il force volontairement le trait en réduisant les arts de l'Afrique à un type exclusif de sculpture et de rituel. Car la puissance de la sculpture africaine, son caractère habité, qui fut le choc que l'on sait pour les artistes occidentaux du début du XX[e] siècle, tient précisément à la diversité, à l'entrelacement de fonctions religieuses, magiques, dynastiques, elles-mêmes fort différentes d'un bout à l'autre du continent et de son histoire.



En haut, à droite : gardien de reliquaire *eyema-byeri*, population Fang, sous-groupe Betsi, République gabonaise, XIX[e] siècle, bois, patine noire brillante, 42,5 x 21 x 11 cm.
© musée du quai Branly - Jacques Chirac, photo Claude Germain

À gauche : masque anthropomorphe, Côte d'Ivoire/Libéria, population Dan, entre 1750 et 1850, bois, 24,5 x 14 x 8 cm.
© musée du quai Branly - Jacques Chirac, photo Claude Germain

Divin, sacré, magique, objet de pouvoir, de guérison, de malédiction, d'intercession, de soumission : toutes ces dimensions s'entrecroisent dans les arts d'Afrique à des degrés et selon des formes commandées par les systèmes politiques, religieux, mystiques qu'ils servent.

La représentation de la Divinité elle-même est bien présente dans certaines cultures africaines : que l'on pense par exemple au Dieu Shango des Yoruba ou encore au Dieu Gou dont une célèbre représentation réalisée dans une logique plastique finalement très proche de celle de la statuaire religieuse occidentale est aujourd'hui exposée au musée du Louvre. On connaît même le nom de son auteur, Ekplékendo Akariti.

À l'opposé, pourrait-on dire, d'autres productions religieuses comme le Boli cité plus haut ou encore les figures et sanctuaires Vodoun du Bénin sont conçues comme de simples réceptacles de la divinité ou d'esprits sans prétendre nécessairement en évoquer la forme.

Le champ du sacré dans les arts africains est donc aussi vaste que fluide.

Deux formes sculpturales y occupent cependant un espace particulier à la fois parce que, même si on les retrouve dans nombre de cultures hors du continent africain, elles sont largement répandues sur celui-ci, mais aussi parce qu'elles ont conduit à la réalisation de puissants chefs d'œuvres : les figures d'ancêtres et les masques.

En Afrique, il est presque toujours laissé au sculpteur une large liberté de traitement et d'interprétation du canon stylistique et même fonctionnel de l'œuvre dont il lui a été passé commande. Il en résulte non seulement une grande variété de traitements artistiques à l'intérieur d'un groupe de sculptures destinées a priori à remplir la même fonction sociale ou spirituelle, mais aussi le choix par l'artiste de « solutions plastiques », pour reprendre une expression chère au regretté Jacques Kerchache, qui se révèlent souvent d'une formidable hardiesse.

Le même Jaques Kerchache n'avait pas voulu inclure de masques dans le choix de chefs-d'œuvre africains qu'il rassembla, à la demande du Président Jacques Chirac, pour le Pavillon des Sessions du musée du Louvre : un masque est une sorte de « topos » trop attendu lorsqu'il s'agit d'art africain, pensait-il.

Pour ce lieu, il choisit avec pertinence de privilégier des sculptures verticales, prêtes à dialoguer plus immédiatement avec les œuvres médiévales européennes des salles voisines.

Il n'en demeure pas moins que les masques, dans leur infinie diversité, habitent au cœur du génie et de la spiritualité africaine : depuis les immenses masques Dogon ou Bobo jusqu'aux masques dits « passeport » de certains peuples d'Afrique centrale, la taille, la fonction, la manière d'être porté, les conditions à réunir pour qu'il soit vu et par quels acteurs ou spectateurs, varient semble-t-il sans limites.

Certains masques, comme ceux de la société du Poro, sont chargés comme des objets médicinaux, enduits de sang d'animaux et portés à bout de bras. À l'opposé les célèbres masques de course Dan, polis et lustrés comme une laque japonaise, reproduisent d'infimes détails particuliers à un visage humain sur lequel ils pourraient presque sembler avoir été moulés.

De telles œuvres font miroiter toutes les facettes du sacré : liées à des rituels de séduction ou d'initiation, façonnés à la ressemblance d'une beauté canonique ou d'un esprit de la forêt, leur pur éclat nous interpelle au-delà de leur mission spirituelle dont nous ressentons pourtant, inaccessible pour nous, la présence.

Le besoin de représenter l'Ancêtre, le fondateur du clan ou de la lignée royale dont la généalogie est par ailleurs soigneusement transmise, est sans doute l'urgence sacrée qui a propulsé quelques artistes africains, hélas anonymes, au sommet de l'art humain de la sculpture.

Le peuple Fang et quelques sociétés voisines ou apparentées ont commandé à des maîtres admirables les figures de bois et de métal chargées de veiller sur les ossements choisis des grands ancêtres. Même privées de leurs forêts natales et de la lumière rare qui devaient être leurs compléments, ces œuvres irradient d'une spiritualité qui transcende les différences culturelles de ceux qui les contemplent.

Seule une petite partie de leur vérité, de leur force, de leur mystère nous parvient, bien sûr. Mais le désir éternel de l'homme de transcender son passage sur terre éclate dans ces courtes sculptures luisantes, comme rarement un humain sculptant le bois sut le rendre sensible dans l'histoire de l'art. ■

J.-S. BACH ET LE SACRÉ

Par **GILLES CANTAGREL**, correspondant de la section de composition musicale de l'Académie des beaux-arts

Fin connaisseur de la Bible, voici le vieux Goethe devant la musique de Bach. Il se confie à son cher ami Zelter : c'est « … comme si l'harmonie éternelle s'entretenait avec elle-même, ainsi que cela a dû se passer dans le sein même de Dieu peu avant la création du monde ».

Mais alors, pourquoi déplorer que Bach n'ait jamais écrit d'opéra à la mode, contrairement à tous ses contemporains ? Tout simplement parce qu'il a traité musicalement le texte le plus dramatique et le plus profond qui soit, celui de la Passion et de la mort du Christ. Le livret de la *Passion selon saint Matthieu* n'a-t-il pas eu pour lui plus d'intérêt que ceux des aventures du roi de Perse *Artaxerxès* ou d'*Alexandre aux Indes,* troussés par l'inévitable Pietro Metastasio ?

La famille Bach possédait plusieurs éditions de la Bible, dans la splendide traduction de Luther. L'exemplaire personnel que possède le musicien porte du début à la fin ses minutieuses corrections et ses commentaires, à l'encre noire et même à l'encre rouge. Dans son importante bibliothèque religieuse, il possédait plusieurs bibles, dont une en trois volumes, un grand in-folio qu'il a daté et marqué de son monogramme. La sienne. Non seulement il l'a lue du début à la fin, de la *Genèse* à l'*Apocalypse*, mais plume à la main, il en a corrigé les erreurs typographiques, et ajouté ses propres commentaires personnels. Ainsi, lui qui n'a quasiment jamais rien écrit sur son art, mais qui nous laisse une œuvre à questionner, commente dans les Écritures saintes la musique que l'on peut entendre lors de la consécration du nouveau temple de Jérusalem : « une preuve splendide qu'à côté d'autres dispositions du culte, la musique a tout particulièrement été ordonnée par l'Esprit de Dieu par l'intermédiaire de David ». Rien ne l'en fera démordre, rien ne peut l'en détourner.

Lorsque l'avant-dernier fils, encore au foyer, va quitter, à 17 ans, ses parents pour ne jamais les revoir, sa mère, Anna Magdalena, lui offre une Bible de poche, précieux viatique, avec une dédicace aussi personnelle qu'émouvante : « *En souvenir éternel et pour son édification chrétienne, Anna Magdalena Bach, née Wilcke, offre à son cher fils ce livre merveilleux. Ta maman fidèle et bienveillante, Leipzig, 25 décembre 1749* ». Jean-Sébastien, lui, est déjà aveugle et ne peut plus écrire. Ce « livre merveilleux », ou ailleurs les « magnifiques écrits allemands de feu le Dr. M. Luther » : la référence à la Bible et à Luther est permanente, Bach en possède tous les écrits dans sa bibliothèque… et dans sa mémoire. Quand il fait chanter le texte évangélique

de Matthieu, dans la *Passion*, il l'écrit à l'encre rouge, et les commentaires en noir. Car c'est bien là qu'est l'essentiel.

Fervent luthérien, il est un peu en son siècle un nouveau Luther, entouré d'enfants et d'amis avec qui on chante en famille matin et soir, et aimant la vie sous toutes ses formes. On prête à Luther d'avoir dit « Qui n'aime ni le vin, ni les femmes, ni le chant, celui-là est un sot et le demeurera sa vie durant ». Bach doit le penser ainsi. Et comme Luther il a pris avec l'âge un embonpoint rassurant. Voyez son portrait, sa légère couperose, l'épaisseur de ses puissantes mains… Mais cela n'empêche en rien de vivre en communion avec le sacré. Il a adopté les cinq « *soli* » de Luther, *Sola gratia, Soli Deo gloria, etc.* Toute son œuvre, toute sa vie est placée sous ce signe : à Dieu seul, la gloire. Et il signe les autographes de nombreuses partitions des trois lettres SDG, *Soli Deo Gloria*.

Et lorsqu'à la fin de son existence terrestre, il assemble les morceaux épars qui vont constituer la *Messe en si mineur,* et qu'il arrive au bout du *Credo*, il proclame, certes, qu'il attend la résurrection des morts ; mais dans des harmonies étrangement torturées, il avoue être la proie d'un terrible doute : se pose-t-il la question, comme saint Matthieu, « n'ai-je pas bâti sur du sable » ? Mais il y répond « *Et iterum venturus est* », et j'attends la vie des siècles à venir. Cette vie du futur, peut-être l'a-t-il trouvée. Mais nous, nous l'avons trouvée et la partageons.

Il y a du moine laïc, chez notre musicien, avec la ferme assurance d'un homme « ivre de Dieu », pour reprendre le mot que Novalis applique à Spinoza. Quoi qu'il lui arrive, quoi qu'il compose, cantates, mais aussi bien concertos, oratorios ou sonates, et même quand on festoie, que l'on danse, c'est autant de façons de louer Dieu dans sa création. Et que dire de sa musique !

Dans une lettre où il relate sa tristesse devant la conduite d'un fils dévoyé, il se confie par ces mots : « Ainsi, il me faut porter ma croix avec patience », nourri qu'il est par *l'Imitation de Jésus Christ* du théologien médiéval Thomas a Kempis. Ce qu'il chante dans la cantate BWV 56, « *Ich will mein Kreuzstab gerne tragen* » (Je porterai volontiers ma croix) : un lamento aux motifs de soupirs, une phrase du soliste qui s'élève sur un profil résolu, quasi héroïque en un arpège ascendant volontaire, mais ne peut atteindre son but que difficilement, comme s'affaissant sous le poids de la syllabe *Kreuz* (croix). Et bientôt, la phrase retombe en un geste sonore de lassitude, dans les méandres descendants de longues vocalises. Motifs de soupirs, chromatismes de l'affliction. Il faut attendre la fin de cet air désolé pour trouver la résolution du dilemme entre courage et lassitude : « Là, je me déferai de toutes mes peines dans la tombe… ». Et la fin de la cantate, « Viens, ô mort, sœur du sommeil, viens, et emmène-moi au loin… Prends le gouvernail de mon esquif, mène-moi à bon port ! ». Tout le langage musical des quelque deux cents cantates est un permanent commentaire des Écritures, que Bach connaît mot à mot.

Alors qu'il se sait à l'article de la mort, il reprend un de ses anciens chorals, « Quand nous sommes dans une grande détresse », pour lui appliquer d'autres paroles qui se chantent sur la même mélodie, un texte vieux d'un siècle, « Devant ton trône je vais comparaître ». Serein. Grave. Profond. ■

En haut : Elias Gottlob Haussmann (1695–1774), *Portrait de Jean-Sébastien Bach tenant la partition de son Canon triplex à 6 voix BWV 1076*, 1746, huile sur toile, 78 x 61 cm. Musée d'Histoire de la ville de Leipzig

Page de gauche : auteur inconnu, Jean-Sébastien Bach au clavecin, avec sa famille pour la prière du matin, vu par le romantisme du XIX[e] siècle…, gravure sur bois, non datée.

LES ATELIERS D'ART SACRÉ

DE LA CRÉATION, EN 1919, À LA RENAISSANCE DE L'ART SACRÉ FACE À LA MODERNITÉ, 1939-1954

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

La définition de l'art sacré demeure ambiguë. Posons déjà comme acquise l'antinomie des termes « sacré » et « religieux » dont le rapprochement constitue la pierre d'angle de la querelle de l'art sacré.

Lorsque Maurice Denis et George Desvallières ouvrent les Ateliers d'Art Sacré à Paris le 15 novembre 1919 dans l'ancien atelier de Paul Sérusier, 7 rue Joseph Bara, avant de s'installer 8 rue de Furstemberg non loin de l'atelier de Delacroix, les deux peintres partagent un projet artistique, sociétal et religieux. Ils bénéficient conjointement de la renaissance de la spiritualité dans la littérature (Péguy, Barrès, Claudel, Bergson). Conscient de la décadence de l'art sacré depuis le XIX^{e} siècle piégé dans un académisme dévot, réduisant le message religieux à un programme thématique sclérosé, chacun d'eux est l'artisan d'un renouveau sacré dicté par une vocation spirituelle dont témoigne leur œuvre. C'est dans l'héritage des Nabis que Maurice Denis (1870-1943), membre du Tiers-Ordre dominicain et empreint de l'esprit franciscain, sensible à toutes les formes de mysticisme, de théosophie au rosicrucisme, s'attache à des sujets religieux avec une peinture classique, narrative et décorative en renouant avec l'esprit du Moyen Age. Élevé dans le sentiment religieux, George Desvallières (1861-1950) partage avec son coreligionnaire la spiritualité dominicaine. Membre de la Société de Saint-Jean, il milite dès 1912 pour la création d'une école d'art placée sous le patronage de Notre-Dame de Paris. Il entend lutter contre la décadence esthétique et symbolique, sentimentaliste qu'apprécient les fidèles comme le clergé.

C'est donc dans une volonté de réveiller un art chrétien dans l'esprit du compagnonnage, dans la pratique d'un beau métier, que les Ateliers d'art sacré créent sous l'autorité d'ecclésiastiques des ateliers spécialisés (peinture de chevalet, fresque, modelage, chasublerie) mis au service de la liturgie et de la théologie d'inspiration thomiste. Bien en phase avec la tradition médiévale et la perfection artisanale, une attention particulière est portée à la fresque dans le refus d'un individualisme incompatible avec la volonté de redonner un sens collectif à la création.

La question de l'art sacré est indissociable de l'art monumental oublié au profit d'une peinture de chevalet. Il faudra attendre les années 1930 pour voir des chantiers associer les grandes œuvres collectives à l'architecture. « Des murs, des murs à décorer » tel est le mot d'ordre de Denis qui parle d'une « vie des échafaudages ». La nomination du cardinal Verdier, archevêque de Paris met à contribution les Ateliers dont l'activité se renforce avec la création en 1929 des « Chantiers du Cardinal » et la construction de nouveaux lieux de culte. L'église du Saint-Esprit à Paris édifiée par l'architecte Paul Tournon sollicite une quarantaine d'artistes dont Desvallières qui réalise le *Chemin de Croix* (1925) et Denis des peintures. Par l'ampleur du programme cette église peut être considérée comme le manifeste du renouveau des arts sacrés. Desvallières enchaîne les commandes (cycle des *Vierges glorieuses*, chapelle séminaire Meaux 1937). En 1923, membre du jury pour l'Exposition Internationale du Carnegie Institute Pittsburg, il est accueilli aux États-Unis comme le rénovateur de la peinture religieuse en France.

Ci-contre : Maurice Denis (1870–1943), *Saint Georges aux rochers rouges*, huile sur toile, 75,5 x 131 cm. © Musée d'Orsay

À gauche : église Saint-Martin à Vienne (38), fresques réalisées en 1933 par Maurice Denis, cofondateur des Ateliers d'art sacré.
Licence Creative Commons / Sashi Rolls

C'est dans cet esprit de renouveau de l'art chrétien que Maurice Denis dispense une série de conférences qui seront publiées dans *Nouvelles théories sur l'art moderne, sur l'art sacré* (éd. Rouart et Watelin, Paris 1922). Ses réflexions rejoignent celles de Jacques Maritain avec la dimension éthique de l'art sacré et celle de « vérité non dans un sens naturaliste mais dynamique ». Maritain publie en 1920 *Art et Scolastique,* qui confère aux théories de M. Denis une « autorité dogmatique » qui se répercuteront trente plus tard dans l'ouvrage du Père Regamey *Art sacré au XX^{e} siècle*. Parmi ses nombreuses peintures murales, citons la chapelle du Prieuré à Saint-Germain-en-Laye (1915-1922), l'église Notre-Dame-de-la-Consolation au Raincy des frères Perret, traduction des maquettes en vitrail confiée à Marguerite Hué, collaboratrice des Ateliers.

En 1924, une section d'Art sacré est créée au Salon d'Automne dont Desvallières est le président. Afin de répondre au succès des Ateliers, un « petit cours » est ouvert. Le réalisme y est proscrit (tout comme l'enseignement académique des Beaux-arts) au profit de « la Beauté des œuvres religieuses d'un caractère esthétique, traditionnel et moderne » (M. Denis). Chaque quinzaine, l'élève présente une esquisse corrigée par un maître : Denis, Desvallières, Pierre Couturier futur Dominicain, Souverbie, Laboulaye, Robert Boulet, J. Hébert-Stevens et sa femme P.Peugniez qui ouvriront leur propre atelier. Dans leur sillage naissent des ateliers de maîtres verriers : L.Barillet en collaboration avec J. Le Chavalier en 1920, l'Atelier Gaudin qui met au point la technique de la dalle de verre répondant aux exigences de l'architecture contemporaine. Le rôle joué par le vitrail est essentiel. C'est grâce à lui que les milieux religieux vont se familiariser avec l'art moderne. Les maîtres verriers sont tous des élèves de Maurice Denis et contribuent malgré eux au maintien d'une iconographie dans laquelle s'enlisera l'art sacré.

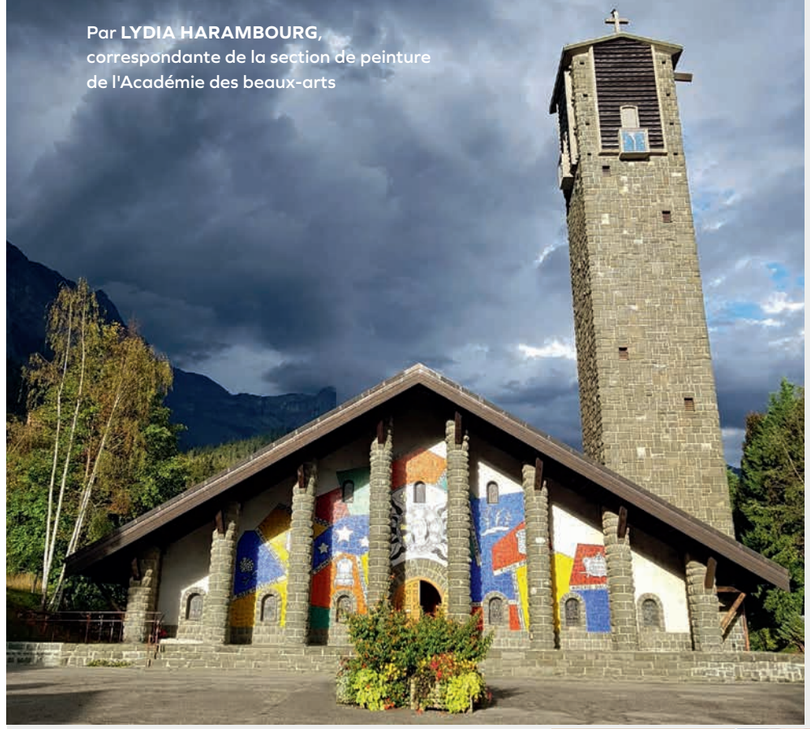
Malgré la détermination de rompre avec « le saint-Sulpicien », le bilan est sévère. Aucun artiste n'est sorti de ce phalanstère qui retomba dans un nouvel académisme. En 1935, la fondation de la revue *L'Art sacré* par J. Richard que dirigent à partir de 1937 les P.P. Couturier et Régamey relance le débat de l'art sacré.

En 1934 avait eu lieu une exposition intitulée *L'Art Religieux d'aujourd'hui* qui se tient au palais des ducs de Rohan à Paris. Y figurent aux côtés de Denis et Desvallières, Rouault, Gromaire, Goerg, Bazaine qui pointe dans son texte du catalogue la condition d'un vrai renouveau : « il n'y a d'art religieux que si la religion se confond absolument avec la vie ». Sous-entendu, les artistes non pratiquants ont leur place. « Qu'importe alors s'ils ne sont pas religieux d'abord, une profonde émotion humaine rejoint l'attitude du croyant » prédit le Père Couturier qui à partir de 1937 lance le chantier de l'église d'Assy.

En1947 les Ateliers d'art sacré ferment sur décision de leur conseil. L'échec est sans doute imputable à l'absence de modernité, dont le clergé n'avait pas compris qu'elle était synonyme de vitalité. ■

L'ÉGLISE NOTRE-DAME DE TOUTE GRÂCE AU PLATEAU D'ASSY (74) 1937-1946

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



À gauche : les mosaïques de Fernand Léger (1881-1955), sur la façade de l'église Notre-Dame de Toute Grâce, plateau d'Assy.
Photo Christine Boymond Lasserre.
© Adagp, Paris, 2023

Au centre : vitrail de Marc Chagall (1887-1985).
Alamy Stock Photo. © Adagp, Paris, 2023

Ci-dessous : dans le chœur, la tapisserie de l'*Apocalypse*, de Jean Lurçat (1892-1966), représentant le combat du Bien et du Mal.
© René Mattes / Alamy Stock Photo
© Fondation Lurçat / Adagp, Paris, 2023

Avec le chantier ecclésial initié en 1937 par l'Abbé Devémy qui le confie au jeune architecte savoyard Maurice Novarina, cet aumônier du proche sanatorium de Sancellemoz ose « parier pour le génie » selon l'expression du Père Couturier. Le débat sur l'art sacré semblait se résoudre avec la question de la modernité qui prenait le relais au sein de la redéfinition du sacré en posant la question de la présence d'une œuvre moderne dans un édifice religieux.

En réalité, Assy, première création d'art total dans sa tentative d'un rapprochement de l'église avec un art contemporain, sera loin de faire l'unanimité. Face à son relatif échec dû à une incompréhension et un rejet par une partie du clergé et des milieux intégristes jugeant inadmissibles les choix artistiques et iconographiques, s'impose l'idée dans les milieux progressistes que « pour garder en vie l'art chrétien, il faut à chaque génération faire appel aux maîtres de l'art vivant ». Une volonté qui a été celle du Père Couturier responsable en 1945 du programme décoratif de l'église d'Assy. Il s'adjoint alors la collaboration d'artistes majeurs de la première moitié du XX[e] siècle. Bonnard, Matisse, Chagall, Braque pour le tabernacle, les sculpteurs Lipchitz, Signori pour la cuve baptismale. Léger décore la façade en auvent d'une mosaïque vivement colorée. Les vitraux de Rouault pour les fenêtres inférieures de la façade, d'autres sont l'œuvre de Bazaine, Brianchon, Bercot, Bony, du Père Couturier, ancien élève de Maurice Denis. Des tapisseries de Lurçat revêtent l'abside. Devant l'autel prend place le *Christ* de Germaine Richier, enjeu à partir de 1954 d'une violente polémique qui remonte jusqu'au Vatican. Le corps torturé du Christ déclenche le scandale. La sculpture est retirée de l'église (consacrée en 1950) et ne sera réintégrée qu'en 1966.

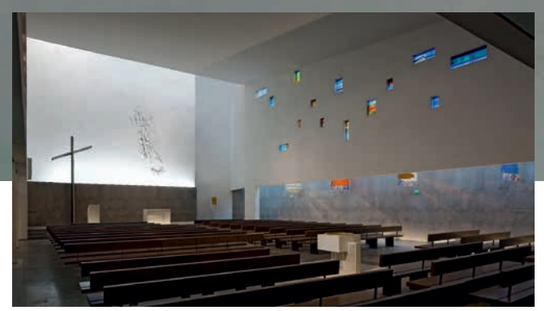
La crypte reçoit des œuvres de Kijno, Claude Mary, Strawinsky et Marguerite Huré. L'expérience d'Assy a suscité d'autres initiatives : les églises des Bréseux (1947) avec Manessier, d'Audincourt (1951), Vence (1948-1950) avec Matisse. La Chapelle Notre-Dame du Haut à Ronchamp de Le Corbusier (1953-1955).

Depuis de nombreuses commandes ont été passées à des générations d'artistes, dans cet héritage d'une pensée énoncée par le philosophe Étienne Gilson pour qui « l'art est éminemment religieux en tant qu'il est art » (*Peinture et Vérité,* 1957 ré.1972). ■

L'ÉGLISE DES LILAS

C'est à l'occasion de la construction de la nouvelle église Notre-Dame du Rosaire, dans la ville des Lilas (93), que j'ai réalisé cette sculpture.
Il s'agissait de donner un sens au mur principal, qui marque le fond de l'église, derrière le maître-autel. Avec l'architecte de l'édifice, Brice Piechaczyk (Agence Enia architectes), et le père Frédéric Benoist, alors curé de cette église, nous avons discuté puis choisi le thème du « Christ en gloire » pour cette sculpture.
C'est ce thème qui m'a permis de suggérer, par le traitement des plis du vêtement du Christ, le mouvement montant et descendant que l'on attribue généralement à la prière.
L'idée de la spiritualité de la lumière, chère à l'abbé Suger, à Saint-Denis, prend ici toute sa force. Elle m'a permis de définir le contour et le sens des formes.

CLAUDE ABEILLE,
membre de la section de sculpture de
l'Académie des beaux-arts



Claude Abeille, *Résurrection du Christ*,
église Notre-Dame du Rosaire des Lilas, 2011.
Photos DR

LE SACRÉ DANS LA CONSCIENCE DE L'HISTOIRE HUMAINE

Entretien avec ERNEST PIGNON-ERNEST,
membre de la section de peinture de l'Académie des beaux-arts

Propos recueillis par Nadine Eghels

Ernest Pignon-Ernest, *Extases, les Mystiques*, 2020, Église des Célestins à Avignon.

© Ernest Pignon-Ernest

Nadine Eghels : Une dimension de sacré traverse votre travail, au moins en partie. Comment en êtes-vous arrivé là, même si cela ne répondait pas à une volonté consciente ?
Ernest Pignon-Ernest : À l'origine, il y a un travail assez particulier. Au retour de La Havane j'ai conçu un « Concert Baroque » avec mes amis du festival d'Uzeste. Installé durant plusieurs jours dans la forêt j'ai fait ce constat que je n'avais jamais travaillé que des espaces urbains. S'est imposée l'idée d'aborder la forêt, le monde végétal comme je le fais des villes, c'est-à-dire en tentant d'appréhender à la fois ce qui se voit et simultanément de saisir ce qui ne se voit pas ou ne se voit plus. Pour les villes il s'agit essentiellement de l'histoire, dans la forêt cela m'a amené à ce miracle qu'est la photosynthèse. De là sont nées (après un long travail avec le biologiste Claude Gudin) ces sculptures, vivantes comme des plantes : des corps végétaux d'hommes et de femmes constitués d'une accumulation de cellules végétales immobilisées dans un polymère. Avec toutes les fonctions chlorophylliennes : il fallait les arroser. Je les ai présentées accrochées dans les arbres au Jardin des Plantes de Paris et dans les jardins à la Biennale de Venise.

N.E. : Comment cela vous amène-t-il au sacré ?
E. P.-E. : Au fond le sacré était là déjà. Mais il m'est apparu que travaillant avec une découverte de la biotechnologie de pointe du XXI[e] siècle, je répétais un des mythes les plus anciens, des plus universels : l'humain né du végétal, Narcisse, Daphné, Jessé…
J'ai peut-être pris, là, conscience de l'importance du mythologique, du sacré. J'ai alors ressenti, travaillant comme je le fais sur l'image de l'homme, l'absence de culture religieuse comme un manque. C'est probablement ce qui m'a entraîné à choisir ensuite des thèmes qui m'ont amené à interroger ce qui fonde ma culture méditerranéenne et latine.
J'avais envisagé un parcours qui partirait de la Grèce (*La lettre au Greco* de Kazantzákis), mais par hasard une émission sur la musique napolitaine m'a révélé l'extraordinaire complexité de cette cité : Gesualdo, Pergolèse, Cimarosa et en même temps *O Sole mio* ! À la fois si sophistiqué et si populaire… J'ai décidé de partir pour cette ville qui les avait suscités.

N.E. : Que cherchiez-vous à Naples ?
E. P.-E. : À Naples, comme nous le conte l'*Énéide*, l'enfer est sous la ville. Chez Virgile, Laurent Gaudé ou Erri de Luca, on retrouve cette caverne infernale. Le sacré est là sous la terre. Une présence de la mort à la fois constante et exubérante. J'ai tenté d'interroger les images de la mort que sécrète depuis deux mille ans cette ville coincée entre deux volcans.
À Naples l'histoire ne s'efface pas, s'y superposent mythologies grecque, romaine, chrétienne. La Piéta est déjà dans le corps blessé d'Anodis veillé par Aphrodite. J'y suis arrivé en 1988 et j'y ai travaillé jusqu'en 1995. Niçois, j'y trouvais comme une familiarité ancienne… ce sentiment, en marchant à Cumes dans l'antre de la Sibylle, de retrouvailles avec des origines immémoriales.

N.E. : En quoi consistait ce travail ?
E. P.-E. : J'ai réalisé des centaines d'images toutes sur du papier journal, chute de rotative, pauvre et fragile, parfois de grands dessins à la pierre noire conçus en fonction de lieu précis et d'autres fois, selon le thème abordé, des sérigraphies tirées à quelques dizaines d'exemplaires qui me permettaient de tracer des parcours symboliques à travers la ville. Références aux grandes pestes, aux éruptions du Vésuve, à l'œuvre de Caravage, aux cultes païens et chrétiens que porte aux ténèbres cette cité ensoleillée.
Mes images naissent d'une appréhension approfondie du lieu dans lesquels je vais les inscrire, de son espace, de son histoire, de sa lumière. Par exemple, pour une de mes images référence aux épidémies, un homme porte un corps sur son dos, j'ai collé plusieurs dizaines de cette sérigraphie dans des lieux symboliques, uniquement dans des rues pavées d'énormes dalles noires. Je savais en réalisant cette image que ces mètres carrés de puissante pierre noire feraient partie du dessin, que la main fragile du cadavre, imprimée sur ce papier fragile, reposerait sur ces dalles noires intemporelles taillées dans la lave du Vésuve. La proposition plastique était autant dans cette confrontation que dans ce qui était figuré sur ces images que je n'ai collées que dans les nuits du jeudi et vendredi saints, afin qu'elles soient découvertes et reçues dans le contexte de la Résurrection si intense à Naples. Mon montage consiste à organiser cette palette hétérogène : de l'espace, du temps, du vécu, de l'histoire, du symbolique.

N.E. : Est-ce là que réside le sacré ?
E. P.-E. : Le rapport entre les images, le lieu, le contexte et la profondeur de l'histoire de la ville produit une sorte de « sacré laïque », conscience de ce qui nous a précédé. Ce que provoquent mes images quand on les rencontre doit être inséparable de l'histoire du lieu, ranimée par cette inscription à la fois spatiale et temporelle. Ce que je propose, c'est une intervention plastique dans le réel et les résonances symboliques, anthropologiques, sociales, sacrées, événementielles qu'elle suscite.
Mes images viennent réactiver ou perturber l'appréhension d'un lieu, y réinscrire l'histoire humaine, quelque chose d'intermédiaire entre l'art et la vie comme les manifestations rituelles. Ce travail m'a amené à lire les Évangiles, la Bible, les Exercices Spirituels d'Ignace de Loyola, de là, Saint Jean de la Croix et Thérèse d'Avila.

N.E. : De là votre travail sur les grandes mystiques ?
E.P.E : Oui c'est né de ces textes sacrés mais aussi de Nerval, *Les chimères*, « … les soupirs de la sainte et les cris de la fée ».
Jean Noël Vuarnet disait combien il est toujours ambigu de s'intéresser à ces grandes mystiques. Comment représenter des chairs qui aspirent à se désincarner ? Une quête autant qu'un défi… et un problème pas seulement plastique. Je n'ai choisi que des femmes qui ont écrit, et j'ai essayé d'exprimer ce qu'elles ont dit d'elles-mêmes. Il y a bien sûr la sensualité, l'affirmation du corps, traversées de références à la Passion…

Se torno... Scampia / Napoli, 2015.
© Ernest Pignon-Ernest

Elles se disent épouses du Christ. « Douleur spirituelle non corporelle bien que le corps ne manque pas d'y avoir part et même beaucoup » dit Thérèse, ce que j'ai traité par le dessin... Mais comment capter l'ineffable, le souffle, l'âme, cet autre chose qu'il fallait traduire ? La sublimation du corps et sa négation simultanée... lévitation et anorexie ?

N.E. : Qu'avez-vous imaginé alors ?

E. P.-E. : Dans mes interventions urbaines, le papier n'est pas seulement un support, l'image est travaillée par ce qu'inflige à la feuille la matérialité des murs, son grain, ses fissures, sa mémoire. Pour ce projet sur les mystiques, le papier, plus encore que pour mes collages urbains, s'est imposé comme un élément plastique essentiel aussi important que le dessin jouant avec lui, le contredisant même. Que ces feuilles blanches deviennent le lieu d'accueil d'une extrême intensité affirmant ce labyrinthe de plis, de volutes qu'il porte en réserve. Voiles, linceuls, peau, pâleur, immatérialité, fluidité... comme une quête d'extase de l'espace.
Simultanément j'ai pris en compte aussi que l'eau, comme métaphore sexuelle, apparaît dans les textes de toutes ces femmes (sauf chez Catherine de Sienne, chez elle c'est le sang). Julia Kristeva n'écrit-elle pas à propos de Thérèse que « cette femme est un ruissellement constant », tandis que Madame Guyon avoue se liquéfier, devenir « la mer même ». De là tout mon projet est bâti sur un plan d'eau, un plan d'eau noire qui en a été l'élément essentiel tant plastique que symbolique... chaque fois dessiné, mis en forme en fonction de l'architecture.
Je n'ai évidemment jamais sur ce projet envisagé la rue, je n'ai installé cet ensemble que dans des lieux de grande spiritualité : Chapelle Saint-Louis de la Salpêtrière, Cathédrale de Saint Denis, Hypogée de Santa Maria delle Anime del Purgatorio ad Arco de Naples, Abbatiale Saint Pons, Abbatiale de Bernay...
Dans ce miroir qu'était ce plan d'eau, je travaillais à ce qu'apparaisse en profondeur le volume de l'édifice, un trou vertigineux, abîme mystérieux dans lequel la fiction des signes que sont les dessins se mêlait aux reflets de la matérialité transcendée du lieu.

N.E. : La dimension sacrée traverse aussi votre travail sur Pasolini...

E.P.E : Elle traverse tout Pasolini, son œuvre et son destin, c'est sa passion charnelle des gens et des lieux qui en révélait la dimension sacrée, il faisait du destin le plus humble une quête mythique et épique. Il avait une vision aigüe, profonde de l'état du monde, un engagement dans le réel le plus cru toujours nourri d'un ancrage aux grandes voix du passé, Dante, Léopardi, aux mythes fondateurs. Voyant, il a pressenti dès les années 50 les mutations anthropologiques, sociales, culturelles qu'annonçait cette forme de capitalisme consumériste qui s'installait, la marchandisation du corps derrière un hédonisme de façade. Mon image est une référence à ces alertes, une interrogation, quelque chose comme « qu'avez-vous fait de ma mort ? ». Quarante après son assassinat j'ai dessiné Pasolini, ses vêtements, jean, tricot, bottes à partir des documents de la police. Quiconque a vu les photos de son corps brisé sur le sable gris d'Ostia le reconnaîtra : dessin d'un réalisme clinique pour cette « auto-Piéta », comme une quête pasolinienne qui souhaitait faire résonner du sacré dans le réel le plus prosaïque. Pour dire que son « réalisme sacralisant » va rester ma référence essentielle. ■

L'INSAISISSABLE

Par ÉDITH CANAT DE CHIZY, membre de la section de composition musicale de l'Académie des beaux-arts

Il y a quelques années, le Diocèse d'Ile-de-France m'a passé commande de la messe d'inauguration de la Cathédrale d'Évry. J'ai été alors amenée à réfléchir sur le sens de ce qu'on appelle communément la « musique sacrée ». En l'occurrence, j'avais à écrire une messe, j'étais donc dans une dimension liturgique, qui n'est qu'un aspect de la musique sacrée.

Lors de la création, j'ai été confrontée aux réactions du clergé : j'avais trop privilégié le silence de l'écoute par rapport à l'exigence de la participation des fidèles... une expérience qui m'a rendue très circonspecte par la suite.

Lors de l'enregistrement sur CD de cette *Messe de l'Ascension*, le directeur du label [1] m'a demandé de m'exprimer sur le sacré : voici ce que j'en ai dit à l'époque : « Le sacré nous traverse, il surgit. Il imprègne l'œuvre de sa trace, souvent à l'insu du créateur, et personne ne peut s'en prévaloir, ni se l'approprier. C'est pourquoi je reste très réservée par rapport au terme de « musique sacrée ». Musique liturgique, oui, comme le sont mon *Livre d'Heures* et la *Messe de l'Ascension*. L'approche du sacré, c'est une autre aventure. »

Une autre aventure... car le sacré n'est l'apanage d'aucune religion, il est « l'Insaisissable », le « Buisson ardent », le « Séparé ». Il est « l'Éclair » dont parle René Char : « J'avais onze ou douze ans quand ce que j'appelais le grandissime éclair est tombé sur moi pour la première fois. Plus rien n'a compté. Le jour n'éclaire pas, seules existent la nuit et la clarté, mais cette clarté vient de la nuit, c'est le grandissime éclair. Il ne scintille que de temps à autre, un certain nombre de fois dans une vie, mais à chaque éclair on distingue un peu plus de choses qu'à l'éclair précédent.

On mourra sans avoir tout vu, bien entendu, mais, en tout cas, on a vu un peu plus que ceux qui ne voient que dans le jour. Bien que l'éclair fasse ensuite plus obscure l'obscurité qui le suit » [2].

Et l'on retrouve l'écho de cette expérience dans *Nu perdu* :
« Toi qui nais appartiens à l'éclair. Tu seras pierre d'éclair aussi longtemps que l'orage empruntera ton lit pour s'enfuir ».

Je n'ai trouvé nulle part ailleurs une si évidente expression du sacré. Le terme de « pierre » évoque ici la violence de son irruption et de son impact... J'ai donné ce titre de *Pierre d'éclair* en 2010 à l'une de mes pièces d'orchestre, un oxymore qui m'a inspiré tout un univers de timbres.

Mais le sacré peut être aussi ce « proche invisible » dont parle encore René Char. Si la caractéristique du sacré réside dans la

transcendance et dans l'abrupt de la séparation, la création artistique est un des lieux où il peut s'appréhender.

Aux artistes donc de l'approcher, parfois au-delà du silence, pour que leurs œuvres en témoignent.

Je pense en particulier à la chapelle de Notre-Dame du Haut, à Ronchamp, construite par Le Corbusier de 1953 à 1955. N'étant pas croyant, Le Corbusier commence par refuser de travailler pour l'Église qu'il appelle une « institution morte »... Mais les membres du Diocèse insistent. Il finit par venir à Ronchamp : il est alors totalement saisi par la vue sur les paysages qu'il baptise immédiatement les « quatre horizons ». Cette chapelle est un espace saisissant, investi d'une présence singulière, qu'on pourrait qualifier de surnaturelle.

Je pense aussi à un certain quatuor de Beethoven, à un tableau de Turner, ou au mystérieux vertige de Nicolas de Staël devant sa toile, vertige qu'il appelle « une trop grande part de hasard ». Et pour terminer je reviens à Char qui résume dans ces vers le destin du créateur : « Porteront rameaux ceux dont l'endurance sait user la nuit noueuse qui précède et suit l'éclair ». ■

1- Édith Canat de Chizy, *Livre d'Heures*, Éditions Hortus, 2007
2- René Char, Œuvres complètes, La Pléiade

En haut : Joseph Mallord William Turner (1775-1851), *Le Dernier voyage du Téméraire* (détail), 1838, huile sur toile, 91 × 122 cm.
National Gallery, Londres, Royaume-Uni.

ENFERMER LE SACRÉ POUR QU'IL NE PUISSE S'ÉCHAPPER

Par **BERNARD DESMOULIN**, membre de la section d'architecture de l'Académie des beaux-arts

Par sa valeur métaphysique, l'architecture religieuse devrait-elle s'affranchir d'un attachement trop strict à l'usage pour accéder à une dimension poétique ? Construire un lieu de culte est une demande d'architecture véritable et rare. Appelant au spirituel, elle exige de dépasser la simple organisation des espaces en invitant les architectes à aller au-delà de la résolution des contraintes quotidiennes pour exhorter le visiteur à faire de même.

L'association chrétienne des étudiants russes, héritière de la première immigration qui a suivi la révolution bolchévique, m'a récemment demandé d'accompagner sa réflexion sur ce qui pourrait se substituer à leur église de la rue Olivier de Serre à Paris dans le XV[e] arrondissement. En effet, installée de longue date dans un ancien atelier transformé en église orthodoxe, celle-ci est cachée de la rue sur sa parcelle étroite. Sa vétusté appelle aujourd'hui la réalisation d'un nouveau lieu. Mon parcours professionnel attendait patiemment, depuis longtemps, une telle opportunité.

Modeste par son échelle, plutôt celle d'une chapelle, la nouvelle église sera celle d'une communauté spirituelle dont j'ignorais tout de la liturgie. Bien que destinée à être intégrée dans un ensemble immobilier réunissant un centre culturel et quelques logements, l'édifice sera autonome et détenteur de sa propre identité. Une identité fidèle à l'engagement d'une communauté centenaire regroupée autour d'un récit mémoriel qu'elle souhaite transmettre à de nouvelles générations.

Cette proposition faisait écho – en dehors de tout mysticisme – à un propos pédagogique récurrent à l'adresse des étudiants architectes. « Tout espace doit être pensé comme celui d'une église », non pas pour sa dimension religieuse mais pour retrouver l'un des fondements de l'architecture : une dimension symbolique capable d'évoquer l'idée de permanence. On parle ici d'une émotion qui, propre à chacun, est susceptible de créer un lien entre tous. Bref, quelque chose de difficilement définissable dans un cahier des charges.

Plutôt que de réduire son architecture à une enveloppe dont la matérialité ou l'expression s'approprieraient les codes d'une culture d'origine, nous adoptons le parti d'une simplicité pragmatique dont le sacré puisse s'emparer et ce sans recourir au moindre artifice pittoresque ou historicisant.

Nous avons la conviction que l'esthétique de l'architecture contemporaine, par son dépouillement dogmatique originel, favorise cette approche du sacré. Nous comptons ici sur les parois intérieures revêtues d'icônes, parfois de grande valeur artistique et omni présentes dans les lieux de culte orthodoxe, pour retrouver cette familiarité disparue.

Inexistant depuis la rue, l'étroitesse d'un accès, entamant un parcours symbolique sinueux et riche en textures végétales – seuls quelques arbres contrarient une volumétrie rigide – fera oublier à ce lieu discret – centre de gravité d'une communauté – son incrustation dans un ensemble aux fonctions plus prosaïques.

Choisir de réunir le profane et le religieux dans une atmosphère extérieure intimiste, puis à l'intérieur dans un décor sobre et chaleureux qui s'adresse prioritairement aux membres de la paroisse, c'est aussi parler de façon œcuménique de la vitalité de la foi débarrassée de son carcan idéologique.

Lors de la conception d'un tel ouvrage, il importe d'éviter d'investir l'architecture d'une trop grande mission qu'elle ne saurait garantir. Du fait de sa structure, toute construction est une œuvre rationnelle qui ne peut, en conséquence, trop discourir sur l'irrationnel : elle échappe difficilement à sa matérialité et, quelle que soit son échelle, elle ne peut avoir pour unique ambition de devenir son propre centre d'attraction.

En revanche, la liturgie ordonne et « réglemente » le religieux sur un mode traditionnel. Parce qu'elle rend tangible une foi partagée, c'est la seule contrainte à laquelle l'architecte doit obéir. Ce n'est donc pas la croyance qui sera ici prioritairement convoquée mais, au contraire, un esprit d'analyse et d'interprétation. Entre des fidèles impatients de retrouver leur culture dans un nouvel espace et la pratique d'un architecte à qui revient d'énoncer le jugement dernier, il s'agit, dans une dimension géométrique, d'installer l'invisible.

Plus que sur le religieux énoncé par l'humain, c'est donc sur le sacré, d'inspiration divine, que nous devrions nous rejoindre. Le périmètre de ce terme est suffisamment large et incertain pour que, dans ce contexte contractuel, il ne nous soit pas demandé de le définir.

Cette expérience est survenue vingt-cinq ans après une autre, tout aussi insolite, consistant à créer un espace multiconfessionnel, dans le lieu de mémoire d'une nécropole à Fréjus. Il s'agissait d'imaginer un petit espace de méditation partagé entre chrétiens, juifs, musulmans et bouddhistes. Là, face à la mer, le thème de l'œcuménisme rejoignait celui du sacré. Le religieux y est réduit à la représentation symbolique de quatre signes confessionnels représentatifs enchâssés chacun dans une stèle individuelle.

Revêtues d'une texture qui affiche son propre vieillissement, ces stèles disposées sous une végétation envahissante affirmaient par leur stabilité une pérennité qui devait préserver le site de toute cicatrice définitive.

En plein air, ouvert au ciel, libéré des limites d'une enveloppe extérieure et protégé de la lumière méditerranéenne par des lattes de bois supportant une végétation grimpante, ce dispositif permet au visiteur assis sur un banc de percevoir dans le silence la présence d'une force intérieure. Ici, le sacré s'affranchit de toute enveloppe, de toute pesanteur et de toute ornementation. Ailleurs, l'architecture et la lumière devraient suffire à encadrer la prière.

Élever des murs n'a pas seulement pour objet d'isoler ou de permettre de se cacher pour prier. Ils sont là avant tout pour nous convaincre que l'on peut enfermer le sacré afin qu'il ne puisse s'échapper. ■

En haut : Mémorial des guerres d'Indochine, lieu multiconfessionnel à Fréjus, dans le département du Var, 1997, Bernard Desmoulin architecte.
© Michel Denancé et Abderahman El Farouki

ÉCHAFAUDAGES INVIOLÉS

Par BRIGITTE TERZIEV, membre de la section de sculpture de l'Académie des beaux-arts

Dans un même élan religieux, l'expression artistique a su drainer dans le regard de l'autre la notion du sacré. L'œuvre d'art a forgé sa place dans les sociétés humaines en créant cette force d'attraction pour l'individu qui par chance ou désespoir fut convaincu de sa valeur suprême : la sacralisation des œuvres et l'impossibilité affective de les profaner. L'évidence du stigmate n'empêche pas de contourner volontairement ce phénomène pour mettre l'accent sur ce que l'artiste ressent lui-même de l'œuvre en gestation ; faire « œuvre » sans à priori en voir l'absurdité ou sa qualité future ; juste emporté par l'élan vital dans sa mystérieuse source d'énergie.

Pour illustrer l'aventure que traverse tout artiste dans ses recherches, je dresse ici mon expérience personnelle.

L'atelier des soupirs. Ouvert tôt chaque matin ce lieu se veut monacal. Les outils bien ordonnés, tout est en place dès la première heure. L'expérience peut commencer. En aveugle mettre directement les mains dans cette matière glissante et passive de l'argile tout en gardant l'appréhension, le trac d'être en mauvaise intelligence avec la fausse douceur de sa texture. D'ailleurs cette terre rougeâtre n'obéit qu'à d'autres mains ; non pas les miennes besogneuses qui triturent piteusement cette chimère, mais à celles aux pensées fouineuses qui se cachent au fin fond de l'atelier-caverne, au milieu des gravats et des sculptures cassées. Ces semeuses qui crachotent des petites graines d'éternité et s'efforcent de les enfouir dans ce terrain rocailleux, à la recherche de lumière. Difficile à cette heure de la journée de trouver des pépites éclatantes. Mais je vais tenter de les chercher à mains nues, malgré ma désespérance.

Rares sont les artistes qui ne ressentiraient jamais cet état d'abandon devant l'étrangeté de l'acte créateur. Cet écho, cette résonance, qui relie des figures nouvelles au corps profond de nos désirs. Ces nébuleuses intrinsèquement liées les unes aux autres par une volonté qui nous échappe et qui insiste au réveil… sur la paroi de ses rêves, l'artiste n'est-il pas toujours dans la quête d'une œuvre qui sacraliserait son passage ?

Le plus souvent, c'est l'inspiration sensorielle qui guide l'œuvre en gestation, pour d'autres c'est un projet plus intellectuel. Mais le résultat est là : « le fruit de nos entrailles » pour paraphraser une prière chrétienne. L'objet de nos désirs voit le jour. Parfois une énergie vitale plus enveloppante que celle de l'auteur de l'œuvre s'échappe alors de sa tutelle pour prendre des chemins de traverse. Avec la même carte au départ, le sujet dérive de sa trajectoire pour une vision plus spirituelle, ou démiurgique, ou bien est-elle avant tout la véritable motivation cachée de son métaphorique « géniteur ».

À droite : Brigitte Terziev, *Les Veilleurs*, grès et fer.
Collection de l'artiste, photo DR

Comme dans nos rêves certaines œuvres dépassent la réalité plate de nos aspirations, elle fait naître en nous une étrangeté attirante. Probablement est-ce une nage papillon pour retrouver notre âme.

C'est de cela dont je veux parler ici.

Cela débute par une entaille sur le mur de l'atelier ; ce n'est pas la hache de guerre mais la mémoire de l'homme des premiers âges qui entre en résonance avec mon appel. Lui qui dans la faille d'un rocher introduit sa solitude pour en faire un lieu de culte.

Comme lui je veux inscrire, sur la paroi rugueuse de mon mur, différentes plaies et cicatrices dont je force l'empreinte. En plaques de terre, des formes mouvantes apparaissent : pliures, trous, nervures, boursouflures s'étalent dans des carreaux d'argile. En chirurgien de l'inconscient, je couds les déchirures graves avec de la corde, et un pieu pour enfoncer les pensées trop molles.

Quel rapport, me direz-vous, entre l'ouverture lumineuse de ces premiers hommes qui découvraient l'espoir, et ces plaques murales que je ne considère ni comme des ex-votos ni comme des graffitis vengeurs ? Eux, nos lointains cousins apprenaient l'exorcisme pour s'opposer au monde effrayant dont ils étaient la proie. Ils avaient obtenu la réponse des dieux pour capter l'insaisissable : le transfert du désir vers l'inaccessible, le tragique frayant avec le sacré.

Là diffère mon alliance avec l'archaïsme de nos ancêtres mais je vais y revenir autrement.

Quelque temps ces plaques murales resteront exposées sur le mur de l'atelier. Puis vient le désir d'imposer à ces traces de vie un espace réel ; tourner autour de leurs formes, entrer dans leur solitude et s'imprégner de leur dimension.

À ce moment de leur construction, il faut faire un choix : soit les laisser à l'état d'assemblages chaotiques, en portefaix de leur mémoire… ou bien, juste un peu plus au-dessus de la hauteur humaine, voici des entités dont le corps et la tête cachée sont modelés, vêtus de blessures et de trophées, transformant, comme sur une scène de théâtre, la représentation de leurs aventures désastreuses en fierté verticale. Oui, je dirais même en Éffigie, force tragique de leur échafaudage intime. C'est cette direction qui fut prise

Le nombre croissant des entités donne à ce groupe l'aspect d'une confrérie. Chacun a sa chair propre mais tous ont la même provenance émotionnelle.

À présent, à la lueur du matin, leurs ombres questionnent. Elles magnétisent le lieu de vie et pourtant ne semblent ici que de passage. J'ajoute encore de nouveaux membres à la liste de leurs errances, sans que je puisse en savoir plus sur leur raison d'être. Nommés « veilleurs », ils pourraient aussi bien être passeurs, invisibles ou simplement inconnus.

Leur position, ici ou ailleurs, aucune importance pour eux.
Toutefois, je ne crois pas au hasard, leur occupation dans l'espace réel le prouve. Ils semblent détenteurs d'un secret. Invulnérables, ils sont graves, immobiles, silencieux.

Mais des ombres frappent à la porte, s'obstinent à vouloir faire sens, à vouloir faire foi. Les mains aux pensées fouineuses du matin sont revenues.
Elles aiment la pénombre et le contenu du silence. Des veilleurs ? Aucune réponse de leur part. Elles continuent à semer, crachotent de temps en temps sur le terrain rocailleux et le pulvérisent en poussière d'or. ■

CORPS SACRÉS/MASSACRÉS

Par **DOMINIQUE FRÉTARD**, correspondante de la section de chorégraphie de l'Académie des beaux-arts

À gauche : *Café Müller*, chorégraphie de Pina Bausch, 1978, Tanztheater Wuppertal.
Photo DR

Ci-dessus : *Description d'un combat*, chorégraphie de Maguy Marin, création en 2009, Gymnase Aubanel dans le cadre du festival d'Avignon.
© Didier Grappe

Une femme avance les bras tendus devant elle. Ses yeux sont fermés. Est-elle aveugle ? Somnambule, peut-être. Surgie du fin fond de la scène, sur la gauche, vêtue d'une sorte de combinaison aux reflets argentés, cette apparition semble porter en elle non seulement le souvenir d'une enfance passée sous les bombes, mais, au-delà, prendre en charge la mémoire collective de la terreur. Passant et repassant sans rien voir, elle finit, sous l'emprise de la répétition même de son trajet, par calmer les corps des danseurs en proie à des gestes désordonnés. Comme des éclats jetés par intermittence, le sacré serait à l'œuvre.

Cette créature qui apaise l'épouvante est la chorégraphe allemande Pina Bausch dans *Café Müller*, pièce fondatrice en 1978 d'une œuvre magistrale. Pina Bausch et la guerre, celle de 39-45, vécue dans le café que tiennent ses parents au sud de la Ruhr. Elle a quatre ans. La guerre favorisant le surgissement du sacré, ainsi que l'attestent dans leurs écrits Roger Caillois, ou encore Georges Bataille. Le sacré, indissociable de la violence, de la terreur, de l'abject. Le corps dansant devenant corps-miroir, pour reprendre ici, rapidement et sans complexe, une expression empruntée à l'anthropologue et philosophe René Girard.

Plutôt que de détailler le catalogue des danses étiquetées sacrées depuis la nuit des temps, catalogue certes passionnant mais largement répertorié, on a tenté de savoir ce que nous dit la danse contemporaine à propos du sacré. A-t-elle seulement conservé de ses origines ce pouvoir de croire qu'elle peut métamorphoser les puissances de mort en puissances de vies ?

La guerre encore. Maguy Marin, chorégraphe puissante, se saisit en 2009, elle aussi, de la violence meurtrière dans *Description d'un combat*. Tandis qu'ils se meuvent parmi les morts, les danseurs, sorte d'âmes errantes marmonnant quelques bribes des récits des batailles épiques, font entendre la litanie gémissante de ceux qui agonisent. Des lumières sursaturées balaient l'espace, s'arrêtant, là, sur l'éclat d'une armure soudain magnifiée, ici, sur du sang trop étincelant, ailleurs, brille la noirceur de ce qui est calciné. Transmutation des corps et des objets. De la terre souillée à la terre sacrée.

Quand les valeurs de l'ordre du monde s'inversent, le sacré rôde et tente des percées pour mettre fin au chaos, rétablir l'équilibre de ce qui a été fracassé. Quand le Cinquième commandement – Tu ne tueras point – devient lettre morte. Quand des combattants et des innocents meurent sans pouvoir se défendre. Massacre a pour origine le mot « macecre » qui aurait donné boucherie.

La guerre, pourvoyeuse de sacré. Mais aussi les épidémies imprévisibles et tueuses. Sacrés les corps des danseurs frappés du VIH qui meurent tout au long des années 80 dans l'indifférence générale, sauvés néanmoins de l'oubli en 1995 par *Still/Here*, une chorégraphie de l'Américain Bill T. Jones. Noir, homosexuel et atteint du virus. Sa danse née d'une foudroyante colère se métamorphose sous nos yeux en une forme d'offrande aux morts, et transcende, en l'illuminant, le projet initial – les danseurs devenant les véhicules d'une pensée orientée vers la consolation, la guérison possible.

Si le sacré ne se décrète pas, il ne saurait pas davantage se manifester quasi simultanément avec les événements violents, inattendus, qui le provoquent. Il lui faut des temps de latence, souvent longs, des temps d'incubation pour s'introduire dans la danse et la traverser. Après sept années à expérimenter des soins prenant en compte le corps et la psyché, le chorégraphe Alain Buffard crée en 1998 *Good Boy*, un solo-performance dans lequel, sous forme d'un strip-tease médicalisé, il met à distance cette patiente reconstruction, manipulant prothèses et pansements qui l'emmaillotent et le dénudent tour à tour. Parce qu'elle cristallise l'irrationnelle et stigmatisante panique déclenchée par le sida, cette création prend la valeur d'une salvation autant personnelle qu'universelle.

Guerres, épidémies Et parfois aussi l'engagement à corps perdu. Sacré le corps de Rudolf Noureev ? Qui après s'être risqué jusqu'à danser avec des cathéters dissimulés sous ses costumes de Prince Charmant, donne et abandonne son corps à la danse jusqu'à son dernier souffle sur la scène de l'Opéra de Paris pour cette ultime *Bayadère* qu'il a tenu, quelle qu'en soit la douleur, à mener jusqu'à son terme. À l'issue de la première représentation, le 8 octobre 1992, assis dans un vaste fauteuil, les stigmates de sa mort annoncée pour cause de VIH désormais éclatants, Noureev arrive encore à tromper la mort. Le 6 janvier 1993, il s'éteint. Son legs artistique, lui, reste vivant.

Est-il exagéré de parler de sacré quand le courage d'une mission, ici chorégraphique, transcende l'artiste à ce point ? Fait de lui un personnage quasi-nietzschéen. À savoir, un individu ayant le courage d'être soi-même jusqu'au bout de sa vie. Même choix radical pour Pina Bausch qui, en 2009 et face à la maladie, lâche l'œuvre en cours seulement quand la mort ne fait plus aucun doute ?

Surexposition/disparition incarnent les symptômes d'un même refus d'être des idoles à plein temps, sacralisées à leur insu. Humains, juste humains. C'est déjà beaucoup.

Le sacré, comme mise à mort annoncée ?

Nijinski, désigné « dieu de la danse » de son vivant, et interprète légendaire des Ballets russes, qui ne s'est protégé de rien, ni de personne, a vu le piège du sacré se refermer sur lui, au point de n'avoir d'autre échappatoire que la folie. Pourquoi, dès que Diaghilev, son mentor, entrouvre sa cage dorée et l'autorise à chorégraphier, Nijinski n'a de cesse de dézinguer le ballet classique dont il est le héros ? De quoi a-t-il souffert et de quel ordre sont ses blessures pour agir ainsi ?

Nijinski maltraite le ballet parce que lui-même a été maltraité depuis son plus jeune âge. Harcelé sans répit par ses riches camarades de la célèbre École Mariinsky de Saint-Pétersbourg, moquant son accent polonais et sa pauvreté. Laissé pour mort après qu'un de ses camarades, fou de haine devant son génie, tente de le massacrer au cours d'un concours de sauts en hauteur. Des mois d'hôpital. À peine revenu à lui, Nijinski, 13 ans peut-être, griffonne sur un bout de papier qu'il pardonne à son bourreau.

Trop bon, trop docile Nijinski ? Puis, Diaghilev, qui en fait son jeune amant, le tient jalousement serré sous sa coupe quand il comprend que son entreprise des Ballets russes est désormais centrée autour de l'inégalable danseur. Maintenu en permanence au bord de l'implosion, Nijinski, enfin livré à lui-même, alors qu'il s'immerge dans la chorégraphie, en même temps qu'il piétine les codes du ballet, se libère de ses chaînes amoureuses.

Cette révolte, aux allures de vengeance chorégraphique, qui est aussi dédoublement brutal de la personnalité, explose dans *Le Sacre du Printemps*. Ça ne parle que de ça, de sa maltraitance. Et de la douleur accumulée comme source possible du sacré. L'Élue du *Sacre*, c'est lui. Il est cette jeune vierge chassée à mort par des vieillards acharnés à requinquer leur libido à l'arrivée du printemps. Nijinski sait ce qu'il veut. Des pieds et des genoux en-dedans, des jambes fléchies, lourdes, des pas qui martèlent la terre à la faire éclater, tandis que la musique de Stravinski sonne l'hallali.

Le 29 mai 1913, au Théâtre des Champs-Elysées, Nijinski crée de l'anti-ballet. Il invente du « jamais vu » dans un sentiment d'urgence et de fièvre. C'est à ce titre qu'il a sa place dans cette recherche du sacré dans la danse contemporaine, car son œuvre en est la matrice par bien des aspects. Toujours en 1913, il se marie à Buenos Aires avec une danseuse, Romola de Pulska. Diaghilev le congédie illico. La maltraitance continue. À partir de 1919, Nijinski sombre peu à peu dans la schizophrénie.

Le sacré est scandale, à la vie, à la mort. Ou ne sera pas. ■

Le sacré effraie. Il ne se contrôle pas. Il fait irruption. Et les danseurs de très haut niveau, qui mieux que d'autres en pressentent le danger, trouvent mille stratagèmes pour lui échapper, conscients qu'ils transmettent à travers leur excellence quelque chose qui les dépasse, et qui, en les submergeant trop, pourrait les perdre. Dès qu'il sort de scène et comme pour se protéger, et se tenir hors de portée, est-ce pour cette raison que Noureev choisit de surexposer sa vie privée – night-clubs, backrooms, Jackie Kennedy et Dom Pérignon. À l'inverse, Sylvie Guillem, dont les admirateurs disent qu'ils ne peuvent s'empêcher de pleurer quand ils la voient danser, opte pour la disparition. Une fois quitté la scène, surtout que plus personne ne la voie. Ne la regarde.

En haut : *Still / Here*, conception, chorégraphie, mise en scène, Bill T. Jones, programmation dans le cadre du Festival d'Automne à Paris 1995.
Photo © Michael O'Neill. © Adagp, Paris, 2023

NÉCESSITÉ SACRÉE DE L'ART

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

De la masse confuse et sans limite de la réalité, de son épaisseur et de sa substance, celui qui se veut artiste tente d'extraire quelque existence. Il tente d'en rendre perceptible la présence. Il voit, sent, entend, il ressent ce qui n'avait pas été ressenti auparavant, soit en dessinant un visage, en modelant une figure, soit plus modestement en affirmant un trait, une direction, ou en insistant sur un aspect, une couleur, un son, un mouvement…

L'art fait apparaître et à travers cette apparition il désigne l'inconnu. Il désigne l'inconnu mais sans être l'inconnu. Il fait apparaître sans être l'apparition. C'est là son rôle de rapprocher l'apparition en l'installant à portée du regard, à portée d'écoute.

Ainsi il donne un visage à l'homme, un contour à sa présence.

Toutefois ce visage n'est encore qu'une ébauche maladroite, une évocation sans vie et cette présence reste une ombre, une silhouette approximative, mais l'effort est fondamental pour que nous sortions de l'inconnu et de la brutalité, pour que nous puissions nous voir mutuellement et entrer dans l'intimité du voir.

Par la désignation, en direction d'une existence extérieure, se manifeste l'exigence de faire apparaître, et en direction d'une existence intérieure, le besoin de gagner en lucidité et d'empêcher l'effacement. En somme d'accorder sa pensée à l'être.

Pour répondre à l'exigence d'apparition et à l'obligation de son renouvellement incessant il s'agit de maintenir la désignation.

C'est l'acte artistique, soit tout ce travail de la représentation, celui d'un face à face, d'un dédoublement de soi, qui donne à la désignation un caractère durable, qu'il s'oriente vers le rituel par la répétition, comme la danse, ou vers la solidité des matériaux, comme la sculpture – il s'agit toujours d'un mouvement du corps et de la pensée qui ressemble à l'engendrement.

L'acte de désignation est en soi sacré. Il est couronné par son maintien dans le temps. ■

À gauche : Jean Anguera, *La terre jusqu'à l'homme*, 2022, matériau composite, 102 x 37 x 69 cm.
Photo DR

LA PASSION SELON TRÉMOIS

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

En 2011, Pierre-Yves Trémois (1921-2020) entreprend une série de toiles de 23,50 mètres de longueur sur 90 cm de hauteur sur le thème de la *Passion*. Ce cycle monumental est exposé au réfectoire des Cordeliers à Paris en 2013. L'artiste reprend le principe d'un chemin de Croix avec ses stations dont les illustrations alternent avec les textes empruntés à l'Évangile selon saint Jean.

Celui qui a fait du corps sa matrice, en connaît la beauté comme la vulnérabilité. Il l'interroge depuis des décennies, scrute ses avatars dans l'extase et la souffrance, l'amour et la violence, le ravissement et la douleur. Pour le Fils de l'homme, le chemin de vérité est long et irréversible, sublimé jusqu'au don de soi. C'est celui de la Passion vécue par le Christ. Un homme dont Trémois étudie l'anatomie depuis toujours dans son intimité autant physique que morale. La *Genèse* rejoint la *Passion*. « Tout est accompli » c'est par ces mots que l'Évangile de Jean (Jn 19,25-30) nous transmet l'ultime parole de Jésus.

« Père entre tes mains je remets mon esprit ». De la crèche à la croix, Jésus a accompli sa mission terrestre. Voilà un récit qui convoque le trait infaillible de Trémois, engendre un trouble vécu jusqu'au vertige.

« Les angoisses du couchant m'ont naturellement conduit à me confronter au drame de la Passion ». Ambitieux autant qu'exigeant, le face à face qu'il s'impose avec le texte évangélique conduit sa main à interroger une nouvelle fois le corps.
« Fais ta Passion d'un trait qui transperce, et à toute barde, sans repentir » écrit-il sur le mur de son atelier. L'atelier devient un sanctuaire.

Trait pour trait. Dans la profondeur illimitée du support, comme l'est le Mystère abyssal du message christique, Trémois écrit sa vision du Christ. Aussi visible et tangible comme la fut celle des Pharisiens, des romains et des disciples, dans « l'horreur de tout ce qui est plus que ce qui est » pour citer Georges Bataille, la vision prend forme d'une image fidèle aux Écritures, immuable dans sa transmission à travers le temps et l'espace. Le peintre file la ligne, ininterrompue jusqu'à sa finitude. Son continuum graphique aux contours clos pour dire l'accomplissement christique porte une double évidence : celle d'une justesse plastique dans un héritage classique pour transmettre un témoignage iconographique doublé de celui de l'Incarnation.

De la flagellation du Christ à sa montée jusqu'au Golgotha, le récit s'inscrit dans une déréliction de la souffrance. En réponse à la précision clinique du tracé répond la désolation inconsolée qui gagne l'univers.

Trémois affronte le vide. Silence.

Dans une tension ultime, la pointe du pinceau avec l'acrylique noir rencontre l'espace et le temps. Autant qu'elle prétend affronter la *mimésis* par le dessin, la forme reprend à son compte le récit de la Passion. Pour accompagner le trait qui sanctionne, qui élimine toute complaisance narrative car il faut aller à l'essentiel, le trait incisif, scandaleux, dit la folie des hommes, le trait qui souffre entre en résonance avec les modalités de noir et de blanc dans une grisaille qui se suffit à elle-même. Pas de couleur, pas d'ombre. Quand le rouge surgit, il est la transcendance métaphorique de la naissance et de la mort.

« Les longs traits noirs tracés sur la toile d'un blanc pur donnent-ils plus d'intensité au drame que s'ils avaient été réalisés avec des couleurs, des matières, des ombres lesquelles auraient donné plus de profondeur de sentiment ? ».

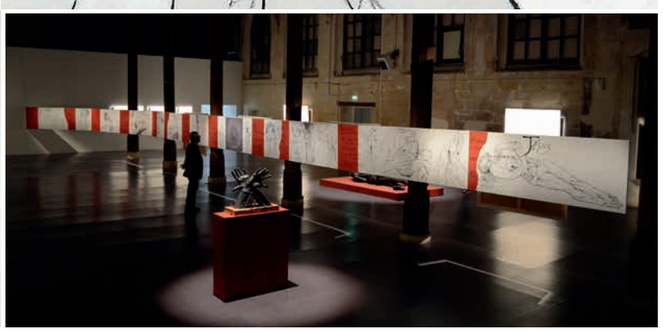
Trémois montre les séquences à jamais inscrites dans le mémorial de cet unique vendredi. Le baiser de Judas, l'arrestation de Jésus, le portement de Croix, le partage du poids de la Croix avec Simon de Cyrène, la rencontre avec Véronique, les saintes femmes, la rencontre de Marie avec son fils qui suit le chemin du calvaire jusqu'à la Croix dressée, scandale absolu. La ligne de Trémois se met au service de ce parcours innommable. « En regard de la simplicité dramatique du texte évangélique de la Passion, il me fallait être simple et en art la simplicité est terrible ».

Ce « fou du trait » déclenche un vertige d'autant plus prégnant qu'il puise aux sources de l'Évangile transcrit crûment. Son expression graphique s'ajuste aux scènes de la Passion. Elle les sert avec humilité jusqu'à la pudeur devenue insupportable. L'achèvement graphique porte sa déchirure. Dans sa réalité indécente, la ligne possède sa crédibilité. Et le sacré donne toute la lumière.

Il éclaire, illumine Marie qui embrasse les pieds de son fils, mutilés par les clous, raidis, sanguinolents. Mains et orteils s'étreignent. La ligne poursuit une dissection qui devient acte d'amour. Geste d'amour absolu, don absolu de soi.
Le métier souverain de Trémois lui fait exercer le dessin comme le médium irremplaçable pour interroger la vie.
Entre les deux larrons, ce Jésus de Nazareth expire.
Qui a reconnu le Christ ?
La ligne s'est immobilisée. Elle a conduit la forme de son commencement à sa fin. L'alpha et l'oméga.
Tout est accompli.
L'acte d'amour suprême est dans cette étreinte de Marie et de Jésus. Mystère inviolable et sacré.

Trémois l'exprime par une démarche unique et singulière qui convoque une ligne inimitable, une ligne née du perpétuel surgissement du monde visible.

Son dessin finit là où la fin s'annule dans les prémisses d'un mystère annoncé. L'éternité y est scellée. L'émergence du royaume annoncé par le Christ se laisse deviner dans la fixité du contour et de son graphisme qui donne à voir ce que l'Évangile de Jean sanctionne dans son message sacré. ■



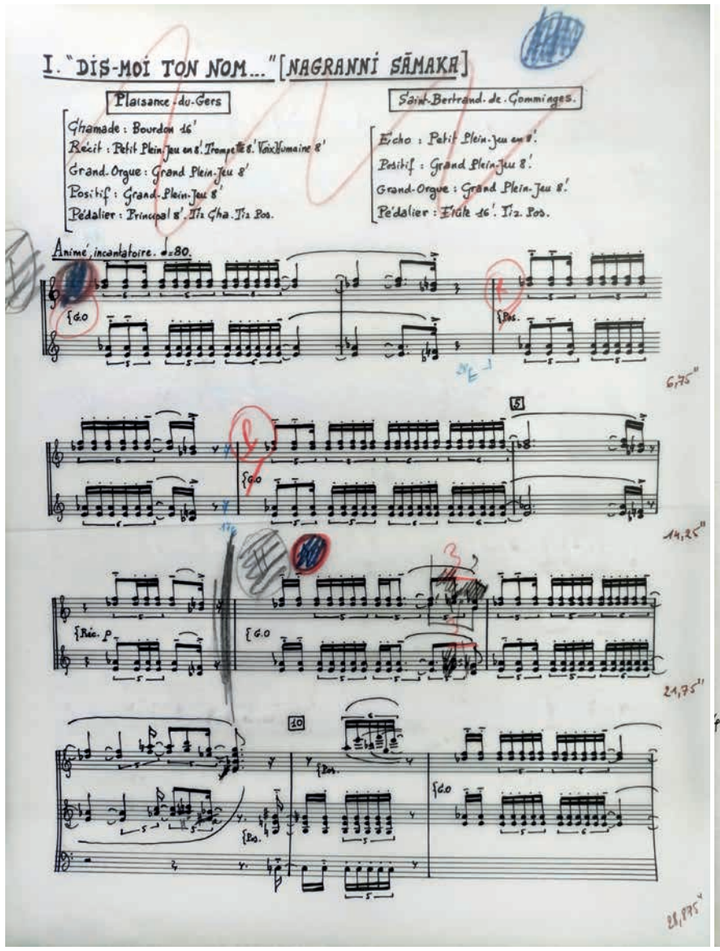
Trémois (1921-2020), membre de la section de gravure, élu en 1978.

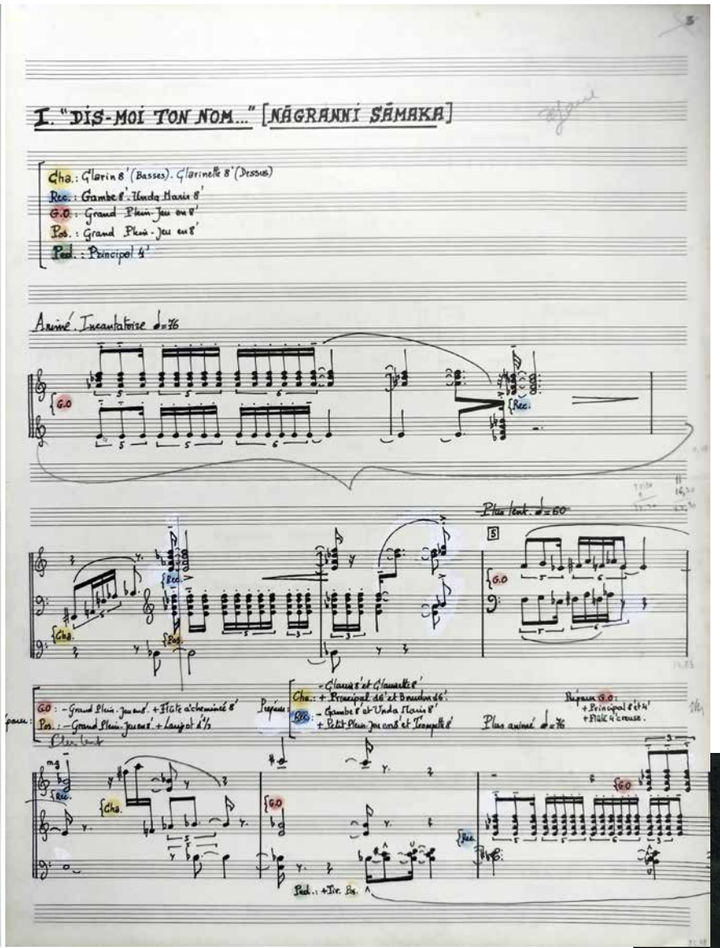
Ci-dessus : *Jésus et Marie, et Simon de Cyrène aidant à porter la croix de Jésus*, 2011, acrylique et collage sur toile, 90 x 315 cm.

Page de droite : *Jésus flagellé I*, 2010, acrylique sur toile, 133 x 78 cm.

Au centre : vue de l'exposition « Trémois, Traits de Passion », 2013, Réfectoire de Cordeliers, Faculté de Médecine de Paris.

© CmPezon





JEAN-LOUIS FLORENTZ, L'OMNIPRÉSENCE DU SACRÉ

Par **MICHEL BOURCIER**, organiste titulaire de la cathédrale de Nantes

Jean-Louis Florentz est un compositeur peu prolixe. Dix-huit opus seulement composent l'œuvre d'une vie, si l'on excepte les nombreux ouvrages de jeunesse reniés. La relative lenteur et le soin méticuleux porté à l'acte compositionnel, l'importance de l'élaboration des prolégomènes, les voyages d'étude préparatoires et les nombreuses disciplines scientifiques sans cesse étudiées (ornithologie, botanique, acoustique animale, langues orientales, etc.) ne sont pas les seules raisons de la raréfaction d'une œuvre paradoxalement infiniment dense. Interrogé, quelques mois avant sa mort, sur le succès jamais démenti que remportent les œuvres (elles aussi peu nombreuses) du compositeur Maurice Duruflé (1902-1986), Jean-Louis Florentz livre, par une réponse inattendue, une clé pour comprendre sa propre démarche : « *En quelques mots : c'est sans doute par sa faculté de toucher de très près l'au-delà. Lorsqu'on atteint ce degré de beauté absolue (par exemple le* In Paradisum *du* Requiem*) on approche de l'universel, car la musique possède alors cette part d'indicible qui, à chaque audition, vous résiste, vous échappe et vous invite à réécouter. Parvenir à un tel niveau avec seulement douze œuvres est rarissime* [1] ».

Cette déclaration, l'une des dernières du compositeur, à propos d'un artiste admiré depuis l'adolescence, vaut également, à n'en pas douter, pour lui-même. Tenter de « toucher de très près l'au-delà » par le truchement de la composition musicale est l'horizon que s'est fixé Jean-Louis Florentz depuis qu'il compose. Il expose là, dans une ambition qui semble démesurée, sa propre définition de l'art sacré. Pour la mettre en œuvre, le compositeur étudie le sacré sous toutes ses formes dans des cultures qui l'attirent particulièrement : les civilisations africaines. Allant plus loin, il partage avec elles, autant qu'il le peut, leur rapport à la transcendance. Il apprend leurs langues, les visite lors de voyages d'études, étudie leurs rituels et leurs musiques. Enfin, il convoque au sein de son œuvre leurs traditions musicales pour enrichir son propos. Ce qu'il nomme « hospitalité des mémoires » n'est pas seulement un respectueux accueil, dans ses compositions, de traditions culturelles lointaines, pas plus qu'un quelconque syncrétisme. Il s'agit d'une tentative de rassembler dans un seul élan divers rapports au divin dans la seule perspective, selon les termes utilisés par le compositeur, du « visage du Ressuscité ».

Dans la pensée florentzienne, la nature sacrée d'une œuvre réside dans sa destination : elle est adressée à Dieu, comme peuvent l'être une oraison liturgique ou une cathédrale gothique. La simple exploitation d'un sujet religieux ou spirituel ne suffit pas. L'œuvre doit se constituer en offrande. À ce titre, elle mérite d'être façonnée avec une précaution telle que son élaboration n'est concevable que sur un temps long. Comme une cathédrale ou un texte sacré, elle se lit sur plusieurs niveaux de lecture et s'enrichit d'une multitude de symboles dans une dialectique du révélé et du caché. Le niveau de lecture le plus simple est son aspect purement sonore. Jean-Louis Florentz a le souci, sinon d'être compris, au moins d'être reçu par l'auditeur. Dans ce but, suite à ses premiers voyages, il élabore peu à peu un langage modal qui, malgré sa complexité, sera en mesure d'établir la communication avec l'auditeur et qui pourra s'accorder avec les musiques extra-européennes dont il importe certains fragments.

On ne peut pourtant pas réduire l'esthétique florentzienne à cette seule technique modale : l'hétérogénéité de celle-ci transparaît dans les déductions intellectuelles les plus abstraites, un rapport aux sciences choyé, des textures vertigineuses de détails, un miroitement de mille chants d'oiseaux.

Les niveaux de lecture supérieurs sont tous orientés vers le transcendant. Si tel ou tel élément biographique peut y résider, comme l'hommage à la mère du compositeur dans le *Prélude* de *L'Enfant Noir* op. 17, c'est toujours pour mener ultimement à une révélation liée à la foi. Jean-Louis Florentz use, pour mener du sens apparent au sens caché, de la technique « de cire et or », tradition ésotérique de l'Église orthodoxe éthiopienne où le poète cultive avec virtuosité l'art du double sens. Les symboles, rapportés de différentes traditions culturelles et dont Jean-Louis Florentz avait une connaissance encyclopédique, deviennent les vecteurs de sens qui organisent la forme et la texture musicale dans une complexité sémantique difficilement imaginable. L'analyste a alors devant lui un large champ d'investigation dont l'étude pourrait être rapprochée – toutes proportions gardées – de l'exégèse biblique.

À bien y regarder, seules quelques œuvres affichent explicitement par leur titre une nature sacrée : le *Magnificat-Antiphone pour la Visitation* op. 3 et les *Laudes* op. 5 ; le sous-titre « chant de résurrection » de son œuvre majeure pour orgue *Debout sur le soleil* op. 8 est, lui aussi, explicite. Quant à *Asún*, vaste oratorio pour solistes, chœur d'enfants, chœur mixte et grand orchestre op. 7, il met en scène l'Assomption de la Vierge Marie dans la tradition orthodoxe éthiopienne, celle de la Dormition. Tous les autres ouvrages portent un titre profane qui invite au merveilleux. Ils sont accompagnés du sous-titre de « conte symphonique » (*Les Jardins d'Amènta* op. 13), de « danse symphonique » (*L'Anneau de Salomon* op. 14) ou de « poème symphonique » (*Qşar Ghilâne, le Palais des Djinns* op. 18). Il ne faut néanmoins pas s'y tromper : le merveilleux est convoqué pour servir de marchepied au sacré. C'est dans « l'appel irrésistible vers l'au-delà à travers le surréel et le féérique [2] » que réside toute la magie de la musique de Jean-Louis Florentz. Reçue par l'auditeur et agissant sur la sensibilité de celui-ci, l'œuvre florentzienne a pour vocation le retournement, le bouleversement intérieur, et, pourquoi pas, la conversion, comme le profère l'ultime injonction, d'après Isaïe, de l'oratorio *Asún* [3] : « *Convertimini - Venite* » (Convertissez-vous - Revenez) [4]. ■

1- *Entretien avec Jean-Louis Florentz*, décembre 2003, dans *Bulletin de l'Association Maurice et Marie-Madeleine Duruflé*, n°4, juin 2004.

2- Jean-Louis Florentz, *Qşar Ghilâne, Genèse d'une création*, tapuscrit inédit, p. 6.

3- Jean-Louis Florentz, *Asún*, conte liturgique pour l'Assomption de Marie op.7 (1988), Editions Musicales Alphonse Leduc.

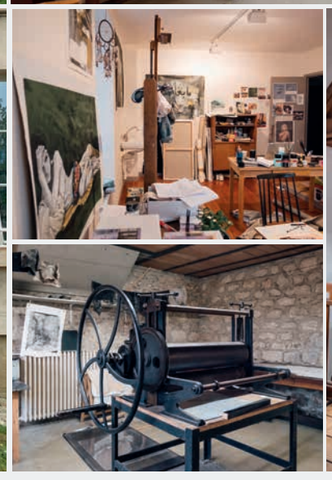
4- Is 21, 12.

Jean-Louis Florentz (1947-2004), membre de la section de composition musicale, élu en 1995.

Esquisse des *Laudes*, 1984, encre sur papier calque.
Esquisse des *Laudes*, 1984, encre et crayon sur papier.
Collection particulière.

Au centre : lors de son installation sous la Coupole de l'Institut de France, le 23 octobre 1996.
Photo : Studio de France - Académie des beaux-arts

Résidences d'artistes



Nouveau programme de résidence d'artistes à la Villa Dufraine

L'Académie des beaux-arts possède depuis 1937 la Villa Dufraine, dans le village de Chars (Val d'Oise), qu'elle a dédiée depuis les années 1950 à l'accueil d'artistes en résidence. Jean-Michel Othoniel, son directeur depuis le 22 septembre 2021, a proposé un modèle de résidence inédit, en accord avec l'esprit et la situation géographique de la Villa, consistant à accueillir chaque année un collectif composé d'une dizaine d'artistes au plus et d'un commissaire autour d'un projet d'exposition.

Le jury, composé de membres et correspondants de l'Académie des beaux-arts, réuni les 2 et 6 mars 2023, a retenu le collectif porté par Lou-Justin Tailhades, titulaire d'un master curatorial de la Faculté des Lettres de la Sorbonne Paris IV, accompagné de 8 artistes de disciplines et d'horizons divers : Mathilde Albouy, Maxime Bagni, Sarah Konté, Hatice Pinarbaşi, Jordan ~~Roger~~, Pierre-Alexandre Savriacouty, Christophe Tabet, Halveig Villand. Diplômés de six écoles d'art, ils ont des approches et démarches très diverses.

Le projet de recherche et d'exposition proposé par Lou-Justin Tailhades porte sur la circulation du langage à l'heure de l'hyper-communication et les conséquences de cette dernière sur la création. Le 9e atelier est attribué à Agathe Bourrée, graphiste, et le dernier est laissé vacant pour accueillir des intervenants tout au long des huit mois de résidence. ■

En haut : les bâtiments et les ateliers de la Villa Dufraine, située à Chars dans le Val d'Oise.

Sur le seuil, Jean-Michel Othoniel, directeur de la Villa, est entouré des membres du collectif d'artistes choisi pour cette première édition.

Photos DR et © H&K – Victor Point

Concerts

Concert hommage aux membres associés étrangers

Depuis 2019, à l'initiative de Laurent Petitgirard, l'Académie des beaux-arts rend hommage à ses compositeurs d'hier à aujourd'hui en organisant les « concerts d'un fauteuil ».

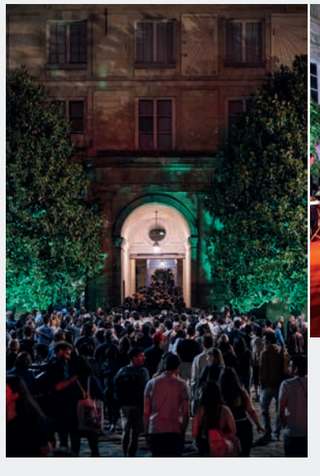
Depuis lors, 6 concerts ont été organisés dans l'auditorium André et Liliane Bettencourt de l'Institut de France, donnant à entendre le patrimoine musical de l'institution et de la France depuis 1795. Ce voyage se poursuit désormais par un cycle dédié aux Membres associés étrangers de notre Compagnie. Au nombre de 16, ils sont élus parmi des artistes ou personnalités étrangères contribuant par leur action à promouvoir la création artistique dans le monde. L'Académie a ainsi accueilli dans ses rangs d'illustres compositeurs dont Antonio Salieri, Pietro Guglielmi, Giovanni Paisiello, Gioacchino Rossini, Niccolò Zingarelli, Saverio Mercadante, Johannes Brahms, Giuseppe Verdi, Ignacy Paderewski, Arthur Honegger, Dmitri Chostakovitch, Benjamin Britten, Witold Lutoslawski, György Ligeti et Kaija Saariaho, récemment disparue (voir page suivante).
Le premier de ces concerts, organisé le mercredi 24 mai 2023, était consacré à Giuseppe Verdi, Johannes Brahms et Dmitri Chostakovitch avec l'Orchestre Colonne dirigé par Laurent Petitgirard, et le violoncelliste soliste Henri Demarquette. ■

Laurent Petitgirard, ici avec le violoncelliste soliste Henri Demarquette, dirigeait l'Orchestre Colonne.
Photos Patrick Rimond

Nuit Blanche 2023… Musique maestro !

Dans le cadre de la Nuit blanche, l'Institut de France a ouvert grand ses portes, le samedi 3 juin, pour une Nuit symphonique.

L'Orchestre Colonne, dirigé par Laurent Petitgirard, secrétaire perpétuel, a emmené un auditoire nombreux et fasciné vers les frontières de l'Europe. Direction l'Italie et l'Allemagne avec les grands compositeurs romantiques Giuseppe Verdi et Johannes Brahms, membres associés étrangers de l'Académie des beaux-arts… Le tout ponctué par des intermèdes joués par la saxophoniste Olga Amelchenko, en collaboration avec le Festival Jazz à Saint-Germain-des-Prés. ■



Le Palais de l'Institut de France, scène ouverte pour un auditoire conquis.
© H&K – Victor Point

La compositrice finlandaise Kaija Saariaho est décédée le 2 juin à l'âge de 70 ans. Elle avait été élue membre associé étranger de l'Académie des beaux-arts le 18 mai 2022.

Après des études d'arts visuels à l'Université des arts industriels d'Helsinki, Kaija Saariaho, née en 1952, se consacre à la composition musicale dès 1976 à l'Académie Sibelius. Durant l'année 1982, elle étudie l'informatique musicale à l'IRCAM (Paris) où elle travaille sur la musique assistée par ordinateur. L'utilisation de ces nouvelles technologies est une composante importante de sa technique de composition. Inspirée par la musique spectrale, sa musique illustre sa réflexion sur la matière même du son. Ainsi, plusieurs de ses œuvres sont créées en combinant électronique et musique vivante.

Elle a acquis une renommée internationale grâce à ses œuvres *Verblendungen* (1982-1984) et *Nymphéa* (1987), pour quatuor à cordes et outils électroniques. Son répertoire comporte des pièces pour ensemble et orchestre, cinq opéras *L'Amour de Loin* (2000), *Adriana Mater* (2006), *Émilie* (2010), *Only the sound remains* (2016) et *Innocence* (2021) ainsi que des œuvres vocales, notamment *Château de l'âme* (1996), *Oltra mar* (1999) et le cycle de mélodies *Quatre instants* (2002).

Kaija Saariaho a obtenu des récompenses majeures telles que le Grawemeyer Award (2003) le Léonie Sonning Music Prize (2011), le Lion d'Or de la Biennale Musicale de Venise (2021), la Victoire de la Musique classique (2022). Pour elle, « Composer n'est pas un métier, c'est une manière de vivre ! ». ■ Photo Maarit Kytöharju

Au cours des séances plénières des mercredis 10 mai, 7 et 28 juin 2023, l'Académie des beaux-arts a élu **Emmanuel Pernoud** correspondant de la section de gravure et dessin, **Chris Younès** correspondante de la section d'architecture, et **Guy Boyer**, correspondant de la section peinture.

Sur la proposition de Laurent Petitgirard, son secrétaire perpétuel, l'Académie des beaux- arts a souhaité créer 9 « Grands Prix de l'Académie des beaux-arts ».

Ces neuf Grands Prix décernés par l'Académie, un prix pour chacune de ses neuf sections, viendront mettre à l'honneur des artistes de nationalité française ou étrangère s'étant illustrés grâce à l'excellence de leur carrière ou le caractère particulièrement remarquable d'une œuvre récente ou d'une action récemment menée.

Ces Grands Prix ne feront l'objet d'aucun appel à candidatures. Ils seront décernés par l'Académie, réunie en assemblée plénière, sur proposition de chaque section concernée. Chaque Grand Prix sera doté à hauteur de 30 000 euros, financés sur les fonds propres de l'Académie. Cette somme sera mise à la libre disposition du lauréat ou de la lauréate qui devra la répartir entre plusieurs artistes à sa libre appréciation. Chaque Grand Prix fera l'objet d'une cérémonie de remise sous la Coupole du Palais de l'Institut de France. À cette occasion, les artistes que le lauréat aura décidé de soutenir seront également mis à l'honneur.

L'Académie attribuera ainsi chaque année trois de ces nouveaux Grands Prix selon le rythme et le calendrier suivant : en 2023, 2026, 2029..., chorégraphie, cinéma et audiovisuel, membres libres ; en 2024, 2027, 2030..., peinture, gravure et dessin, composition musicale ; en 2025, 2028, 2031..., architecture, sculpture, photographie. Les noms des lauréats 2023 des trois premiers Grands Prix de l'Académie des beaux-arts seront communiqués en septembre prochain et les cérémonies de remise de prix auront lieu en octobre, novembre et décembre 2023.

Nous reviendrons sur ces nouveaux Grands prix dans le numéro 100 de la *Lettre de l'Académie*, consacré aux multiples actions que l'Académie s'attache à développer en faveur des artistes, prix bien sûr mais aussi résidences leur permettant de poursuivre leur création dans un cadre approprié. ■

Photo Juliette Agnel

Communications publiques

L'Académie des beaux-arts organise chaque année un cycle de communications publiques en invitant des personnalités à s'exprimer sur différents sujets relatifs aux questions artistiques dans la Grande Salle des séances du Palais de l'Institut de France.

Tableaux pluriels : voyage parmi les polyptyques d'hier et d'aujourd'hui

Par **Laurent Fabius**, ancien Premier ministre
Mercredi 19 avril 2023

Au-delà de ses responsabilités publiques, Laurent Fabius est aussi un passionné d'art. Il s'intéresse ici aux polyptyques, dont l'un des plus célèbres est le retable d'Issenheim, mais auxquels de nombreux artistes contemporains tels Francis Bacon, Joan Mitchell, Zao Wou-Ki, Fabienne Verdier ou Pierre Soulages se sont également adonnés. Pour lui, ces « tableaux pluriels » possèdent une forme mais aussi une force particulière qu'il entreprend d'analyser et de décrire dans un voyage érudit à travers le monde, à la fois historique, émotionnel et pictural. ■

Marie Taglioni, ballerine romantique, femme publique et femme d'affaires

Par **Chloé d'Arcy**, doctorante en histoire de la danse et des spectacles, professeure de danse contemporaine
Mercredi 3 mai 2023, en collaboration avec le Fonds de dotation Thierry Malandain pour la Danse.

Retraçant le parcours européen de la célèbre danseuse Marie Taglioni, dont le nom est associé à un rôle, *La Sylphide* (1832), à l'avènement de la technique des pointes, et à l'ère du ballet romantique, Chloé d'Arcy analyse les mythes qui s'élaborent autour de sa personne, de l'enfant prodige au modèle indépassable. ■

En haut : Zao Wou-Ki, *Le vent pousse la mer*, 2004, huile sur toile, 194,5 x 390 cm, communication de Laurent Fabius, le mercredi 19 avril dernier. Collection particulière / © Denis Bouchard © ADAGP, Paris, 2023

Un nouveau champ d'investigation : la spoliation, orchestrée par le IIIe Reich, des instruments, partitions et manuscrits musicaux (1939-1945)

Par **Pascale Bernheim**, présidente de l'association Musique et spoliations
Mercredi 7 juin 2023

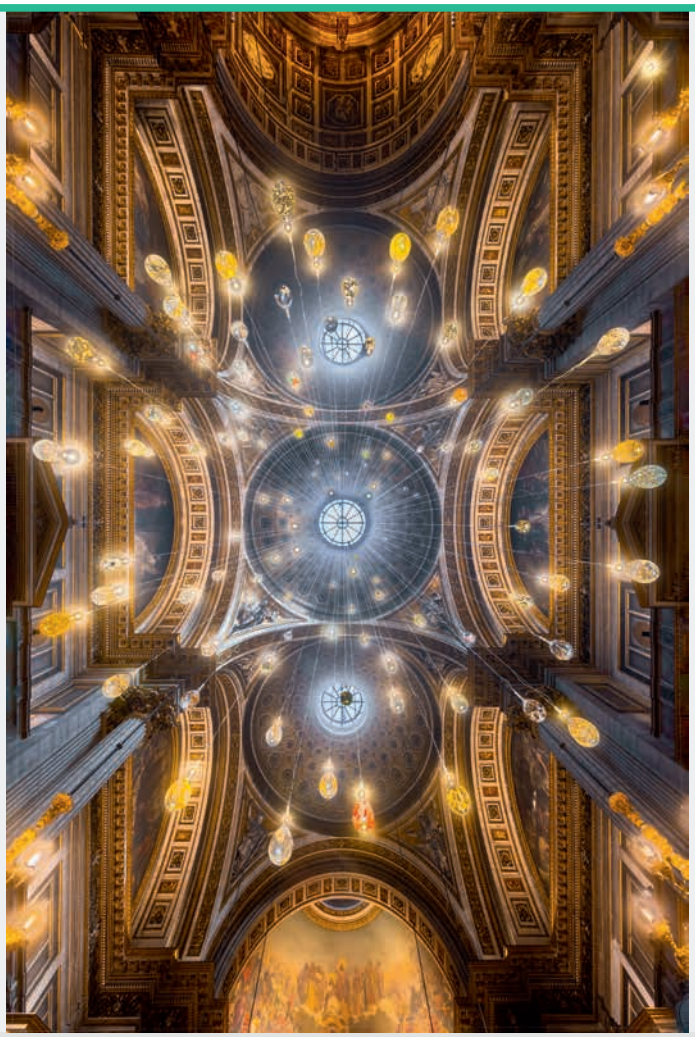
Depuis plusieurs années, Pascale Bernheim se consacre à la recherche des biens musicaux spoliés et crée en 2017 l'association Musique et spoliations dont elle présente au cours de cette conférence les principales missions, évoquant l'exemple très documenté de la spoliation des biens de la claveciniste Wanda Landovska ou encore du piano de Léon Blum. ■

Marcel Marceau, la poétique du geste

Par **Patrizia Iovine**, écrivain et journaliste de théâtre
Mercredi 28 juin 2023, dans le cadre du centenaire de la naissance de Marcel Marceau, membre de l'Académie (1923-2007).

Auteur de l'essai *Marcel Marceau, la poétique du geste*, Patrizia Iovine retrace l'histoire de l'étonnante carrière du maître français et révèle les nuances de sa formation de poète du corps et du geste, accompagnée par le violoniste Adalberto Muzzi. ■

Retrouvez ces conférences sur la chaîne YouTube de l'Académie des beaux-arts



Page 1 et ci-contre : Benoît Dutour, installation monumentale de « larmes de joie » au cœur de l'église de la Madeleine, à Paris, 2023.

Photo Loïc Lagarde

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

Retrouvez la *Lettre de l'Académie des beaux-arts,* et les précédents numéros, en téléchargement à l'adresse internet : **https://www.academiedesbeauxarts.fr/travaux-academiques**, catégorie « La Lettre de l'Académie »

Directeur de la publication : Laurent Petitgirard | Comité de rédaction : déléguée, Lydia Harambourg Membres : Gérard Garouste, Brigitte Terziev, Claude Abeille, Aymeric Zublena, Pierre-Antoine Gatier, Bernard Desmoulin, Érik Desmazières, François-Bernard Mâche, Régis Campo, Thierry Escaich, François-Bernard Michel, Muriel Mayette-Holtz, Jean Gaumy, Blanca Li, Didier Bernheim, Claude-Jean Darmon, Bernard Perrine, Jean-Luc Monterosso, Robert Werner | Conception générale, rédaction et coordination : Nadine Eghels | Traduction : Liz Carey-Libbrecht | Conception graphique, réalisation : Claude-Matthieu Pezon | Impression : Imprimerie Chauveau Indica • ISSN 1265-3810

L'Académie des beaux-arts est l'une des cinq académies qui constituent l'Institut de France avec l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et belles-lettres, l'Académie des sciences et l'Académie des sciences morales et politiques. **www.institut-de-france.fr**

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

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Bureau 2023

Secrétaire perpétuel : Laurent Petitgirard
Président : Michaël Levinas
Vice-président : Adrien Goetz

Membres

Section I – Peinture

Yves Millecamps • 2001
Philippe Garel • 2015
Jean-Marc Bustamante • 2017
Gérard Garouste • 2017
Fabrice Hyber • 2018
Ernest Pignon-Ernest • 2021
Hervé Di Rosa • 2022

Section II – Sculpture

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

Section III – Architecture

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

Section IV – Gravure et dessin

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

Section V – Composition musicale

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

Section VI – Membres libres

Henri Loyrette • 1997
François-Bernard Michel • 2000
Hugues R. Gall • 2002
Marc Ladreit de Lacharrière • 2005
William Christie • 2008
Patrick de Carolis • 2010
Muriel Mayette-Holtz • 2017
Adrien Goetz • 2017
Christophe Leribault • 2023

Section VII – Cinéma et audiovisuel

Roman Polanski • 1998
Régis Wargnier • 2007
Jean-Jacques Annaud • 2007
Coline Serreau • 2018
Frédéric Mitterrand • 2019

Section VIII – Photographie

Yann Arthus-Bertrand • 2006
Jean Gaumy • 2016
Sebastião Salgado • 2016
Dominique Issermann • 2021
Françoise Huguier • 2023

Section IX – Chorégraphie

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

Associés étrangers

S.M.I. Farah Pahlavi • 1974
Leonard Gianadda • 2001
Seiji Ozawa • 2001
Woody Allen • 2004
SA Karim Aga Khan IV • 2007
SA Sheikha Mozah • 2007
Sir Norman Foster • 2007
Antonio López García • 2012
Philippe de Montebello • 2012
Jiří Kylián • 2018
Georg Baselitz • 2019
William Kentridge • 2021
Giuseppe Penone • 2022
Annie Leibovitz • 2022