Lettre de l'ACADEMIE des BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE

L'orgue

Un instrument magique et mystérieux.

Dossier page 4

numéro 30 automne 2002

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

Editorial

Dans ce numéro de rentrée de la *Lettre*, nous revenons sur le événement que fut l'édition 2002 du Grand Prix d'Architecture de l'Académie des beaux-arts. En effet, ce concours a été rénové par l'introduction, dès la première épreuve, de l'utilisation de l'informatique. Cette évolution décisive, par laquelle notre Grand Prix d'Architecture rejoint la réalité de la pratique architecturale contemporaine, n'aurait pu être réalisée sans le soutien de la société Hewlett-Packard, représentée par Sylvie Klajman, et d'Olivier Bouet qui a accompagné cette évolution, la nourrissant de son expérience et de sa compétence. Qu'ils en soient ici remerciés !

Ce numéro d'automne est endeuillé par la disparition de deux de nos membres, le musicien Daniel-Lesur et l'architecte Jean Balladur, auquel nous rendons hommage.

S'il est un instrument bien représenté au sein de la section de Composition musicale de l'Académie des beaux-arts, c'est l'orgue. Notre confrère Daniel-Lesur vient de nous quitter, Jacques Taddei de nous rejoindre, et Jean-Louis Florentz nous apporte depuis sept ans son talent et son engagement au service de cet instrument magique et mystérieux. Si son utilisation traditionnelle s'est généralisée au fil des siècles, qu'en est-il aujourd'hui de la pratique de l'orgue, de la composition à l'improvisation ? Autant de questions abordées dans notre dossier, à travers les témoignages de nos confrères Jean-Louis Florentz et Jacques Taddei, ainsi que d'Olivier Latry, organiste à Notre-Dame de Paris et lauréat du Prix Del Duca 2000.

Les communications qui se tiennent dans la grande salle des séances de l'Académie des beaux-arts se suivent et ne se ressemblent pas : Michel Colardelle, Jean-Michel Leniaud, Jean Rollin, Michel Bourbon sont venus nous entretenir de sujets passionnants, dont nous vous faisons l'écho dans ces pages.

Comme chaque année, nous accueillons l'exposition des pensionnaires de la Casa de Velasquez, dans la salle Comtesse de Caen.

Dans nos Prix et Concours, le Prix de Chant choral Liliane Bettencourt tient une place particulière, puisque notre Séance publique annuelle nous permet d'en apprécier le lauréat : rendez-vous le 20 novembre pour entendre la Maîtrise de Notre-Dame de Paris sous la coupole de l'Institut de France !

sommaire

☛ **page 2**
Editorial

☛ **page 3**
Réception sous la Coupole : Jacques Taddei

☛ **pages 4 à 11**
Dossier : L'orgue : un instrument magique et mystérieux

☛ **page 12**
Communication : "Le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée à Marseille" par Michel Colardelle

☛ **page 13**
Communication : "Pourquoi éditer les procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts ?" par Jean-Michel Leniaud

☛ **page 14**
Communication : "L'Académie des beaux-arts et les musées" par Jean Rollin

☛ **page 15**
Communication : "L'homme face à la pierre : soigner ou laisser mourir ?" par Michel Bourbon

☛ **page 16**
Jean Balladur

☛ **page 17**
Daniel-Lesur

☛ **page 18**
Bibliothèque Marmottan Georges Oberti / Visite officielle de Zurab Tsereteli / Projections

☛ **page 19**
Visite d'exposition / Inauguration d'une œuvre d'Antoine Poncet

☛ **page 20**
Exposition des pensionnaires de la Casa de Velasquez

☛ **page 21**
Prix de chant choral Liliane Bettencourt

☛ **pages 22 et 23**
Le Grand Prix d'Architecture 2002

☛ **page 16**
Calendrier des académiciens / Membres de l'Académie des beaux-arts

LETTRE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS • *Directeur de la publication* : Arnaud d'Hauterives • *Conception générale, rédaction et coordination* : Nadine Eghels • *Conception graphique* : claude matthieu pezon • Imprimerie CL2 • ISSN 1265-3810 • *Photos* : pages 1, 7, 8, 9, 10, 24 : Gérard Boullay (issues de *Notre-Dame de Paris, les orgues* © Association Maurice de Sully) / page 3 : Jacques Peg / pages 4/5, 11, 14, 15, 18, 19, 20, 21 : droits réservés / page 12 : Michel Colardelle / page 13 : Michel Jacquelin / pages 16, 22, 23 : Brigitte Eymann / page 17 : Académie des beaux-arts • **Académie des beaux-arts** 23, quai de Conti 75006 Paris • **http://www.academie-des-beaux-arts.fr**

Réception sous la Coupole

Jacques Taddei

Elu, le 28 novembre 2001, membre de la section de Composition musicale, au fauteuil précédemment occupé par Charles Trenet, Jacques Taddei est né le 5 juin 1946, à Nice.

Il poursuit ses études à Paris, en philosophie à la Sorbonne, en musique au Conservatoire national supérieur de musique. Au Conservatoire, il reçoit, notamment, dans la classe de Lucette Descaves, un Premier Prix de piano, à l'unanimité du jury, ainsi qu'un Premier Prix de musique de chambre.

Il est, en 1973, lauréat du Grand Prix du Concours Marguerite Long-Jacques Thibaud.

Sur les conseils d'Henri Dutilleux, il travaille la composition avec Tony Aubin et entreprend l'étude de l'orgue avec Marie-Claire Alain et Pierre Cochereau. Ce dernier, qui avait décelé en lui un réel talent d'improvisation, le considéra comme son disciple, après qu'il eut obtenu, en 1980, le Grand Prix d'improvisation au Concours international d'orgue de Chartres.

Organiste titulaire des Grandes Orgues de la basilique Sainte-Clotilde à Paris, Jacques Taddei a succédé à Jean Langlais à cette tribune, illustrée, en particulier, par César Franck.

Poursuivant une carrière internationale d'interprète et de créateur, Jacques Taddei est l'un des rares musiciens de sa génération à pouvoir également proposer des récitals d'orgue ou de piano dans des programmes entièrement consacrés à Jean-Sébastien Bach, Franz Liszt ou César Franck. Il a enregistré deux disques compacts d'orgue et piano consacrés à ce dernier compositeur. Il a également enregistré le concerto de Poulenc, sous la direction de Laurent Petitgirard, ainsi qu'un disque compact consacré à l'improvisation, qui a remporté, en 1996, le Grand Prix du disque, et la symphonie concertante pour orgue et orchestre de Marcel Landowski, dont il est le dédicataire.

Le mercredi 5 juin 2002, Jacques Taddei, élu membre de la section de Composition musicale, était reçu par Jean-Louis Florentz.

Ses récitals l'ont mené dans la plupart des pays européens, ainsi qu'en Russie, aux Etats-Unis, en Amérique latine, à Hong-Kong, au Japon et en Corée. Il a joué, en France, avec de très nombreux orchestres, dont l'Orchestre de Paris, et, à l'étranger, avec les plus grands chefs, notamment Georges Prêtre, Jean-Claude Casadesus, Serge Baudo, José Lopez Coboz ou James Conlon. Il est régulièrement invité à participer à des jurys de concours internationaux. Jacques Taddei est, en outre, directeur du Festival d'art sacré de la Ville de Paris et directeur artistique du Concours international d'orgue de la Ville de Paris, qu'il a créé en 1995.

Musicien, pédagogue et administrateur, Jacques Taddei est directeur du Conservatoire supérieur de Paris-Conservatoire national de région, depuis 1987, et président de l'Académie internationale d'été de Nice. Pendant douze ans, il a été maire-adjoint à la culture de la ville de Rueil-Malmaison. Il a participé, au cours de son mandat, à la création du Conservatoire national de région, ainsi qu'à celle de l'Ecole des beaux-arts, d'une nouvelle médiathèque et de cinq centres culturels.

Jacques Taddei est Chevalier de la Légion d'honneur, Chevalier de l'Ordre national du Mérite et Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres.

Un instrument magique et mystérieux.

L'orgue

Né dans la Grèce antique, instrument initialement païen puis liturgique, l'orgue s'est imposé dans les églises et la musique sacrée occidentale repose beaucoup sur cette extraordinaire machine musicale.
Jean-Louis Florentz et Jacques Taddei, membres de la section de Composition musicale de l'Académie des beaux-arts, nous parlent de leur vocation d'organiste et des conditions actuelles de pratique de leur art.
Olivier Latry, organiste à Notre-Dame de Paris, nous dévoile les mystères de cet instrument prodigieux.

Composer pour l'orgue aujourd'hui

Questions à Jean-Louis Florentz, membre de la section de Composition musicale.

La Lettre : ***Comment l'orgue, instrument ancien et traditionnellement destiné à la musique sacrée, a t-il évolué jusqu'à nous ? Comment est-il perçu aujourd'hui par les compositeurs, par le public ? Qu'en est-il de la facture d'orgue aujourd'hui ? Fabrique-t-on encore des orgues ou rénove-t-on des instruments anciens en les adaptant aux sonorités contemporaines ?***

Jean-Louis Florentz : Il faut d'abord reconnaître qu'écrire pour l'orgue est difficile pour qui ne connaît pas l'ensemble des particularités de l'instrument, et peu de compositeurs aujourd'hui s'y intéressent, s'ils n'ont pas eu un minimum de formation d'organiste.

La palette instrumentale est extrêmement variable d'un orgue à l'autre. De plus, elle est instable sur le moyen ou long terme, car l'introduction de nouveaux registres, ou de nouvelles possibilités techniques, n'a jamais été, jusqu'ici, un fait acquis. A l'occasion d'une restauration ou d'un relevage, tout ou partie de l'instrument peut être remis en cause : l'utilité de certains jeux est alors contestée, sur des critères qui parfois n'ont rien à voir avec la musique ; telle mécanique est blâmée, et il est rare que l'on s'interroge sur l'opportunité de revoir la conception de la machinerie interne afin de l'adapter aussi bien aux ajouts postérieurs à la construction de l'instrument, qu'aux besoins musicaux présents et à venir. La plupart du temps, les "commissions d'experts" et les pouvoirs publics, parmi lesquels on rencontre une forte proportion d'amateurs, se focalisent tels des "ébénistes" sur la restitution du buffet dans son état d'origine, ce qui implique presque toujours le retrait de l'ensemble des commodités techniques installées entre temps. Les orgues neufs sont très souvent des copies d'instruments anciens, adaptés préférentiellement aux répertoires des siècles passés.

Aristide Cavaillé-Coll (1811-1899) fut le premier facteur d'orgue à écouter régulièrement les orchestres avant de construire ses instruments. Descendant d'une illustre famille d'organiers, il construisit les orgues de Saint-Denis, la Madeleine, Saint-Sulpice, Sainte-Clotilde, Notre-Dame à Paris, et bien d'autres encore… Il apporta de remarquables perfectionnements à la facture de cet intrument, et sut imposer un idéal sonore qui devint celui de la nouvelle "école romantique", celui de César Franck, de Charles-Marie Widor, de Vierne plus tard, mais aussi de Liszt. Cet idéal sonore fut encore lontemps recherché par de nombreux compositeurs français de la première moitié du XXe siècle, jusqu'à Olivier Messiaen.

Ce n'est pas le lieu ici d'entreprendre l'historique complexe et chaotique de la facture d'orgue depuis la dispariton de Cavaillé-Coll. Après lui, peu d'organiers ont pris conseil auprés des compositeurs. Mais dans le meilleur des cas, les grands instruments du XXe siècle furent enrichis par de nouveaux registres, notamment un plus grand nombre de jeux de mutation en 32, 16 et 8 pieds, jusqu'à l'arrivée des combinateurs électroniques, séquenceurs, sostenutos à tous les claviers, coupures-pédale ajustables, etc. qui permettent actuellement de concevoir des ouvrages à caractère véritablement symphonique, en assurant aux interprètes le maximum de confort instrumental.

Cette évolution significative oblige toutefois le compositeur à créer un univers sonore relatif sinon ses œuvres ne pourraient être jouées que sur très peu d'instruments, et leur avenir risquerait de rester confidentiel.

Ceux qui aujourd'hui composent pour l'orgue appartiennent à trois catégories bien typées, lesquelles peuvent parfois se superposer :

1 - Les uns écrivent pour un instrument précis et existant, avec une souplesse de régistration et de combinaisons de timbres suffisante, permettant d'adapter l'œuvre à un maximum d'orgues.

C'est ce que font la plupart des *organistes-compositeurs*, qui composent d'abord pour l'instrument dont ils sont titulaires, et qui souvent créent eux-mêmes leurs œuvres.

2 - D'autres conçoivent l'ouvrage dans l'abstrait, et le font ensuite réviser er registrer par un organiste en fonction de son intrument et de ses idées personnelles.

La plupart des partitions composées selon cette démarche restent en deçà des richesses propres à la composition organistique. En effet, si l'interprète peut donner de précieux conseils, il ne peut se substituer au compositeur.

D'ailleurs, certains registres, communs à la plupart des instruments de taille moyenne, peuvent avoir une fonction organique dans l'ouvrage, et doivent être prescrits avec précision. Certaines polyphonies devront être repensées en fonction du nombre de claviers disponibles, de la présence ou non d'un combinateur électronique, etc.

3 - Même s'ils ne pratiquent pas régulièrement leur instrument, les *compositeurs-organistes* ont toujours à l'esprit un idéal sonore qui correspond le plus exactement à leur sensibilité, un orgue de référence qui est pour eux un archétype, à la sonorité duquel se réfère leur audition intérieure, au cours-même de la composition. Plus cet instrument est connu des interprètes, plus facile sera l'approche de cet idéal lorsqu'il faudra adapter l'ouvrage à un autre orgue. C'est d'ailleurs pourquoi l'organiste doit avoir une solide formation en orchestration pour parvenir à repenser un ouvrage en fonction de l'instrument du moment.

Tuyauterie du clavier de récit (Notre-Dame de Paris).

« L'orgue est, et restera encore longtemps un monde à part."

C'est dans cette dernière catégorie, de même chez beaucoup d'improvisateurs, que les besoins d'améliorations se font sentir avec le plus d'acuité. Connaissant à peu près toutes les subtilités techniques de l'orgue en général, ils recherchent d'abord ce qui permet de limiter au maximum les manœuvres de changement des timbres, des plans sonores, notamment lorsqu'il faut assurer les fondus-enchaînés. Les compositeurs dont la pensée musicale en général comporte une proportion importante de juxtapositions d'événements sonores distincts s'adaptent plus facilement aux particularités techniques des orgues à commandes mécaniques (Olivier Messiaen par exemple). Mais lorsque le développement musical est conçu dans la continuité, avec une grande souplesse et fluidité de la matière sonore, ces contraintes instrumentales peuvent devenir dissuasives, aussi bien pour le compositeur que pour l'interprète, obligé d'avoir recours à un ou plusieurs assistants.

Cela dit, il reste vrai qu'écrire pour cet instrument magique et mystérieux demande une très forte motivation. L'orgue n'est pas, et ne sera jamais un instrument comme les autres. L'immense majorité de son répertoire est depuis des siècles d'inspiration religieuse ; la sécularisation accélérée de nos sociétés occidentales comtemporaines l'a écarté du champ médiatique.

On ne peut véritablement entrer dans cet univers sans en être imprégné soi-même, profondément. Personnellement, je ne crois pas beaucoup à l'avenir des concerts d'orgue ailleurs que dans nos églises et nos cathédrales. Il n'est pas possible de faire abstraction du poids parfois considérable de certains de nos édifices, construits depuis des siècles en tant que lieux de culte, mais aussi comme œuvres architecturales hors du commun. Un concert d'orgue à Notre-Dame de Paris par exemple, ou dans une magnifique abbatiale, est d'une tout autre nature que dans une salle de concert,quel que soit l'organiste, quelles que soient les œuvres jouées. Certes, la qualité intrinsèque d'une partition reste ce qu'elle est est, où qu'elle soit interprétée. Mais lorsqu'elle est inspirée - et c'est également vrai de l'improvisation - sa portée est magnifiée dans le cœur de l'auditoire, lorsque la beauté du lieu invite à la transcendance.

Cela aussi dissuade certains compositeurs pour lesquels le sacré - au sens premier, sémitique du mot : "séparé du profane" - est une notion désuète, anachronique ou inexistante.

La Lettre : ***Comment peut-on aujourd'hui accroître l'audience de l'orgue ? Quel est le public de l'orgue, comment le développer, le diversifier ?***

J-L F. : Depuis de nombreuses années, j'observe que le public des récitals d'orgue n'est pas le même que celui des concerts symphoniques. On peut connaître à fond le répertoire organistique d'un auteur en ignorant presque tout du reste de son œuvre, et l'inverse est également vrai. Il en va de même avec les chroniqueurs de musique : combien de fois, lors d'un interview où je parlais de ma musique d'orgue, me suis-je entendu répliquer : "et… à part ça ?", un peu comme si je n'avais encore rien dit de ma production musicale "proprement dite"…

Il est évident que le monde de l'orgue est, et restera encore longtemps un monde à part. On ne vient pas dans une église ou une cathédrale dans le même état esprit que lorsqu'on entre dans une salle de concert, ou lorsqu'on va à l'opéra. Dans un édifice culturel, le "spectacle" est quasiment nul ! Le public est assis inconfortablement dans une quasi-obscurité, tournant le dos la plupart du temps au musicien et à l'instrument. L'hiver il a froid. Il n'a aucune possibilité de s'évader ailleurs que dans son imaginaire ou ce que peuvent lui suggérer le lieu et sa symbolique propre. A notre époque de communication visuelle intensive, c'est une démarche plutôt singulière et austère.

Mais il est possible de faire évoluer le contact entre le compositeur, l'organiste et le public. L'installation d'écrans géants dans les églises, la présence d'une deuxième console au millieu de l'auditoire - comme c'est le cas à l'église Saint-Eustache par exemple - sont les signes d'un progrès dont j'espère la généralisation.

La Lettre : ***Comment les jeunes compositeurs se situent-ils par rapport à l'orgue ? Sont-ils nombreux à composer pour cet instrument ? Qu'en attendent-ils ?***

J-L F. : Je l'ai déjà dit plus haut : les particularités propres à cet instrument n'incitent pas beaucoup de compositeurs à écrire pour l'orgue. En outre, le caractère presque confidentiel d'un récital d'orgue, l'absence totale de médiatisation, n'attirent pas beaucoup de jeunes, qui ont besoin d'être entendus très tôt par le plus grand nombre nombre, au moins au début de leur carrière, où ils ont beaucoup de choses à prouver, et à se prouver.

Ce que je comprends le mieux chez eux est l'incertitude quant à l'instrument sur lequel aurait lieu la création de leur œuvre. Un jeune compositeur peut avoir fondé son travail sur une recherche approfondie et personnelle en matière de timbres, de contrepoint, etc. Si son œuvre est créée, avec un enregistrement par la radio, sur un instrument qui ne correspond pas à la nature de son travail, il sera trahi, même si son interprète *(suite page 8)*

est de tout premier plan. C'est un risque que certains refusent d'envisager. D'autres sont effrayés par la complexité du maniement des grands instruments et n'osent pas se lancer dans la composition d'un ouvrage, pensant qu'il resterait en marge de ce qu'on peut attendre aussi bien d'eux-mêmes que d'un orgue dont ils ne maîtrisent pas la technique.

Pour finir, il ne faut pas sous-estimer le poids des *a priori* de toutes sortes concernant la musique sacrée, les concerts dans les églises. Mais cela est un autre débat, qui concerne la musique occidentale dans sa globalité.

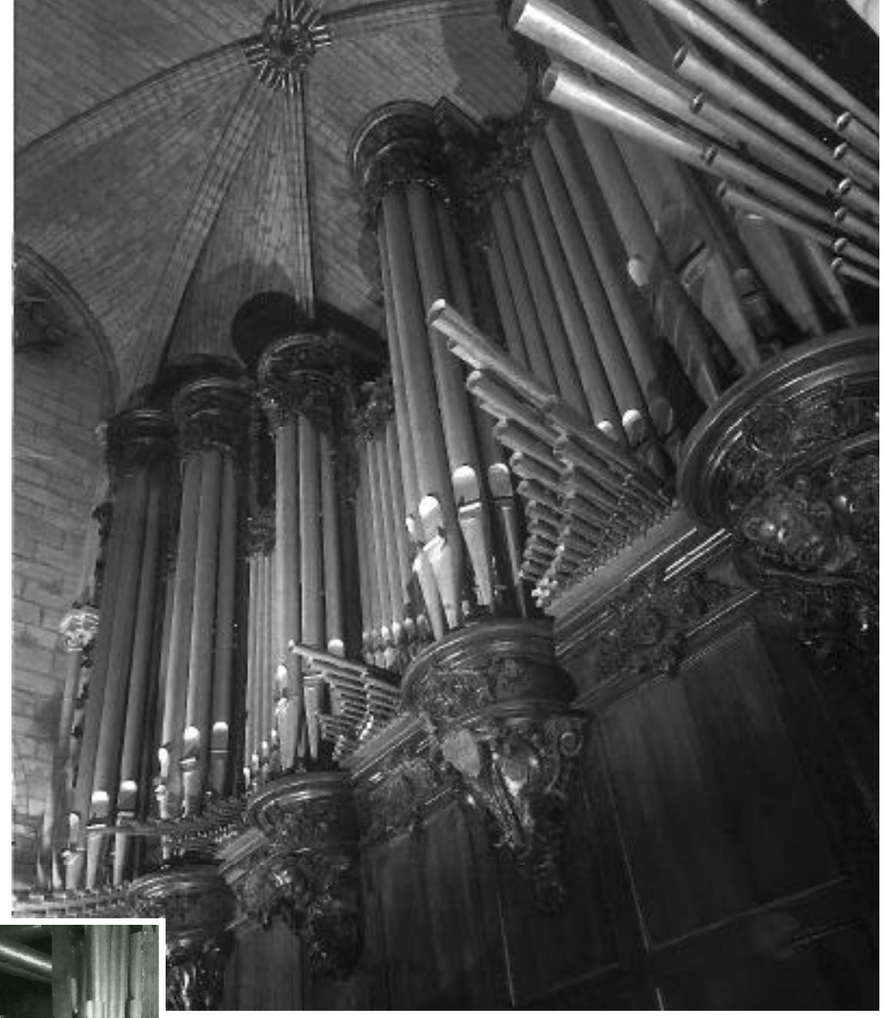
La Lettre : ***Pourquoi êtes-vous organiste ? Quels bonheurs et quelles difficultés cet intrument vous apporte-t-il dans l'exercice de votre art ?***

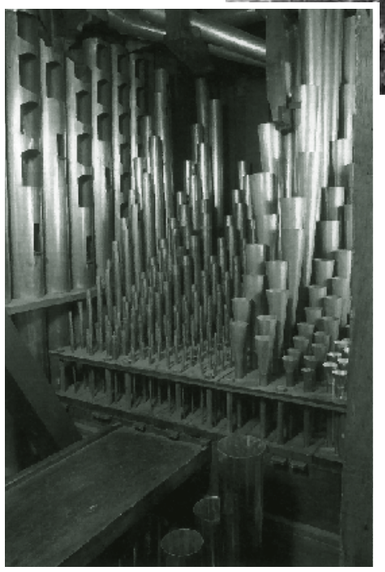
J-L F. : Je ne pratique plus l'orgue qu'occasionnellement, essentiellement du fait de mes nombreux voyages et séjours en Afrique qui m'empêchèrent de travailler régulièrement à partir de 1971, mais j'ai eu la chance de pouvoir étudier l'orgue très tôt dans l'enfance, avec d'excellents professeurs, et très vite sur de grands instruments.

Je n'oublie jamais que c'est l'improvisation, et le répertoire de la musique d'orgue française de la première moitié du XXème siècle, qui m'ont conduit à la composition. Très précocement j'ai connu les œuvres de Alain, Duruflé, Tournemire, Messiaen, et bien d'autres longtemps avant d'entendre quoi que ce soit de Debussy, Roussel ou Prokofiev… Ceci n'est pas une simple anecdote, et explique une grande part de mon parcours musical personnel, car je suis toujours resté relié à ces premières émotions esthétiques. Plus tard, et pendant une dizaine d'années, j'ai pris mes distances avec l'orgue ; il fallait évacuer de moi-même des influences qui risquaient de m'enfermer dans une pensée musicale de type néo-classique au sens strict - je fais partie d'une génération qui a été très marquée par Pierre Cochereau -. Mes séjours en pays africains et arabes m'ont totalement libéré de ce qui devenait à la fin des années 60 un véritable fardeau esthétique ; simultanément, ces voyages et ce qu'ils m'ont appris m'ont tenu à l'écart de tout ce qui relève de la "rupture" post-sérielle, et de ce qu'on appelle aujourd'hui "musique comtemporaine" au sens courant.

Je suis revenu définitivement à mon intrument en 1983, en composant mes *laudes*, une fois écarté tout danger d'"épigonisme".

Aujourd'hui, l'orgue est à la fois mon laboratoire de recherche, mais aussi le lieu d'une expression de plus en plus tournée vers l'essentiel. C'est dire à quel point la composition pour cet intrument magnifique est centrale dans ma vie musicale.





En-haut : l'orgue symphonique. (Notre-Dame de Paris)

Ci-dessus : la tuyauterie du clavier de Grand chœur. (Notre-Dame de Paris)

Orgue et improvisation

Par Jacques Taddei, membre de la section de Composition musicale.

L'improvisation est un acte musical qui lie exécution et création, imagination et savoir-faire, talent et technique, maîtrise et virtuosité. La musique dite improvisée s'oppose à la musique écrite, en ce qu'elle est : un acte spontané qui peut ou non obéir à des règles. Pierre Cochereau disait que c'était un art d'illusionniste, car après le tour de magie, il ne reste qu'un souvenir et le spectateur ou l'auditeur ne sait pas, ne voit pas ou ne comprend pas comment s'est fait l'acte magique, magie du son, de la science de l'instrument, de ses timbres, du lieu, du moment.

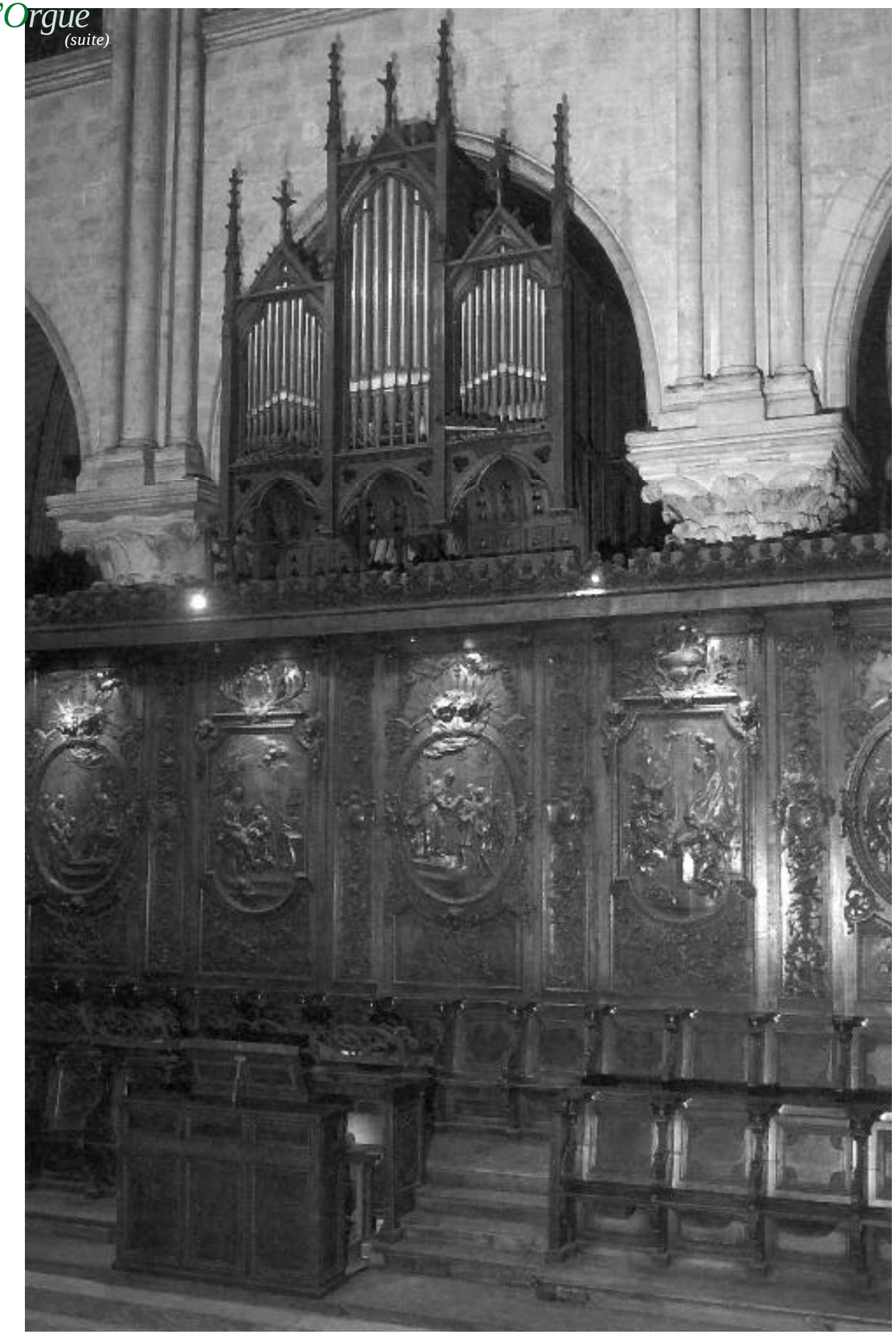
Que reste-t-il d'une improvisation non enregistrée ? Un souvenir, une impression. Le magicien a mené son public où voulait le mener son inspiration, ne lui montrant que la façade des choses, comme un néophyte imagine que les tuyaux de l'orgue se limitent à ceux du buffet, lui laissant croire que l'œuvre se fait toute seule par un coup de baguette magique ; or la baguette n'est que le fruit d'un grand travail, d'un profond métier et d'une science précise et assimilée. L'improvisation existe surtout dans les musiques du Moyen-Orient, d'Afrique ou d'Inde (raga). Dans la musique occidentale, elle a peu à peu disparu avec le développement et la précision de l'écriture musicale ; la notation de plus en plus précise et savante contrariant l'acte spontané des agréments et des ornementations libres de la musique baroque ou de la cadence dans les concerti (Beethoven n'en écrira pas pour son premier concerto de piano, mais exigera de l'interprète dans le cinquième de s'en tenir au texte écrit).

A part le jazz, les organistes sont les seuls musiciens à avoir gardé vivante la pratique de l'improvisation, notamment par les exigences de la liturgie, et les grands organistes français l'incluent dans leurs programmes de concerts, généralement à la fin du récital. L'organiste peut ainsi improviser, soit sur un thème musical ou littéraire donné, en respectant des formes - sonate, fugue, symphonie -, exercice des plus périlleux et des plus excitants tant pour l'artiste que pour le public, soit au gré de sa fantaisie dans un style plus rapsodique, en laissant filer l'imagination, comme dans les paraphrases ; Liszt y excelle et retranscrit certaines de ses improvisations devenues à leur tour pièces de répertoire ! La qualité d'une improvisation tient tant au thème et à la science de l'artiste qu'à la qualité de l'instrument, la richesse de ses timbres, l'acoustique et la beauté du lieu, la qualité d'écoute de l'auditoire. On pourrait en synthétisant dire que l'improvisateur, comme l'auteur de théâtre classique, obéit à la règle des trois unités, de lieu, de temps et d'action, à travers le thème, l'instrument et la salle de concert ou l'église.

"A part le jazz, les organistes sont les seuls musiciens à avoir gardé vivante la pratique de l'improvisation."

Depuis les premiers procédés d'enregistrement jusqu'à nos jours, de nombreuses improvisations se sont pérennisées : les improvisations de Charles Tournemire, dont les disques de cire ont été retranscris par Maurice Duruflé, les nombreux enregistrements d'improvisations de Pierre Cochereau, Jean Langlais, et les systèmes électroniques qui retranscrivent sur partition l'improvisation de l'organiste. Mais écrite ou improvisée, plus généralement toute musique mérite-t-elle d'être conservée, réécoutée et réentendue ? Que de temps et d'énergie perdus, de vanités inassouvies au panthéon des opéras oubliés, d'illusions et de frustrations dans des partitions d'auteurs sans génie ! L'improvisation, en complément naturel de l'enseignement musical et support de l'imagination créatrice, pourra servir d'antidote à un intellectualisme sclérosant et arbitraire.

En conclusion, laissons la parole à Baudelaire au sujet de Corot au Salon de 1845 : "Braves gens… ils ne savent pas qu'il y a une grande différence entre un morceau *fait* et un morceau *fini*, qu'en général ce qui est fait n'est pas fini et qu'une chose très finie peut n'être pas faite du tout".



La récompense magnifique

Rencontre avec Olivier Latry, organiste à Notre-Dame de Paris, lauréat du Prix Simone et Cino Del Duca 2000.

La Lettre : ***L'orgue de Notre-Dame de Paris est réputé dans le monde entier. Quelle est l'histoire de cet instrument ?***

Olivier Latry : Cet orgue a une longue histoire, puisque la première tribune, sur laquelle il repose, date de 1402. Elle a été construite spécialement en forme d'ogive pour accueillir l'instrument construit par Frédéric Schambantz. Cet orgue est resté pratiquement intact jusqu'au début du XVIIe siècle, où Valéran De Héman, un facteur célèbre à l'époque, l'a restauré de 1608 à 1610, ajoutant un deuxième, puis un troisième clavier en supprimant, pour le placer, le pédalier et sa mécanique. En 1733, l'orgue a connu une autre restauration très importante, par Pierre Thierry qui a restitué le pédalier et remplacé l'ensemble du buffet par celui qui s'y trouve actuellement. Une troisième restauration a été faite par François-Henri Clicquot, un autre facteur célèbre, juste avant la Révolution de 1789. La structure intérieure de l'orgue est d'Aristide Cavaillé-Coll, un inventeur extrêmement renommé, qui a breveté des machines et instruments divers, comme la scie circulaire, et à qui on doit la construction ou la restauration de nombreux orgues en France, comme ceux de Saint-Sulpice, de Sainte-Clotilde, de la Madeleine, du Sacré-Cœur… La dernière restauration importante de l'instrument date d'une dizaine d'années, où on a ajouté à la mécanique de Cavaillé-Coll un système informatique qui permet de mémoriser un grand nombre de combinaisons de jeux, et même d'enregistrer l'orgue pour le faire ensuite jouer sans organiste, à l'aide d'un système MIDI.

La Lettre : ***En quoi cet orgue est-il à la fois moderne et traditionnel ?***

O. L. : L'orgue original de Cavaillé-Coll est une superbe machine, génialement faite, mais naturellement du XIXe siècle. Tel qu'il est aménagé avec le système informatique, cet instrument permet de transcender la palette sonore de Cavaillé-Coll, conçue à l'époque pour un certain type de répertoire. Aujourd'hui, les mentalités ont changé, la musique d'église a connu d'autres développements, les musiciens se positionnent autrement. Des compositeurs comme Olivier Messiaen, Jean Guillou ou Jean-Louis Florentz ont aussi fait évoluer l'instrument en fonction de leurs propres conceptions musicales.

La Lettre : ***Vous qui jouez sur les orgues du monde entier, quelles qualités particulières reconnaissez-vous à celui de Notre-Dame de Paris ?***

O. L. : D'abord sa très grande chaleur sonore, sa musicalité exceptionnelle. C'est vraiment un instrument qui transcende la musique, par la qualité des timbres. Il est évidemment très bien servi par la qualité acoustique de la cathédrale. C'est aussi un des traits de génie de Cavaillé-Coll, qui ne construisait pas un instrument dans l'absolu mais pour un lieu, en tenant compte de son acoustique spécifique. Où que l'on se place dans la cathédrale, on a l'impression d'être enveloppé par le son de l'instrument. A la même époque, avec les mêmes matériaux de base, Cavaillé-Coll a construit les orgues de Saint-Ouen de Rouen, une abbatiale gothique, et de Saint-Sernin de Toulouse, une église romane : ce sont des instruments totalement différents ! C'est fabuleux de pouvoir se remettre en question à ce point en fonction des paramètres.

La Lettre : ***Le plus souvent l'organiste est caché en haut de l'église, derrière le buffet de son instrument, mais parfois il joue sur une console en bas, parmi le public. Que pensez-vous de ces deux pratiques ?***

O. L. : Il ne faut pas nier que nous vivons dans un siècle de communication : tout passe par l'image. Auparavant, l'orgue était censé évoquer la voix des anges, on ne devait donc pas apercevoir l'organiste qui se mettait humblement au service de la liturgie. C'est bien entendu toujours le cas dans le cadre des offices religieux. Mais lorsqu'il s'agit d'un concert, le public souhaite généralement voir le musicien. La plupart des festivals d'orgue, comme celui de Toulouse, ont bien compris ce phénomène et proposent des retransmissions sur grand écran de l'organiste s'il est caché à la vue. Je crois que cette évolution est irréversible, dans le cadre du concert bien sûr. C'est le problème de la double utilisation de l'orgue, instrument à la fois musical et liturgique.

La Lettre : ***D'où vient l'orgue ?***

O. L. : L'orgue est d'origine grecque, son nom vient d' "organon" qui signifie "machine". Sa première fonction était païenne, puisqu'il accompagnait la mort des gladiateurs dans les jeux du cirque. Au départ, c'était l'instrument du diable, il n'était pas question qu'il puisse servir le culte. Ce n'est que plus tard qu'il est entré, par les monastères, dans le milieu clérical et qu'il s'est imposé, du Moyen-âge à la Renaissance.

La Lettre : ***Pourquoi aimez-vous l'orgue ?***

O. L. : J'ai commencé par jouer du piano et je me suis mis à l'orgue à l'âge de douze ans. J'étais très attiré par cet instrument, par l'immensité de sa palette sonore : il peut être à la fois très doux et très puissant, très grave et très aigu… C'est un instrument de contrastes, aux possibilités multiples. Mais c'est un instrument froid : le son est inerte, il n'y a pas de possibilité de vibration du son, à l'instar du violon par exemple, pas de nuance possible une fois le son émis. Il faut donc contourner ce problème, rendre l'orgue expressif par d'autres moyens, notamment par la durée et par la tension, lui redonner de la sensibilité et de l'émotion. Son abord est difficile, par rapport au piano ou au violon, qui laissent immédiatement une plus grande place à l'interprétation. Avec l'orgue, le chemin est plus ardu, mais la récompense magnifique.

Page précédente : l'orgue de chœur (Notre-Dame de Paris).

Le Fort Saint-Jean à Marseille, lieu du futur Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée.

Le Musée des civilisations de l'Europe *et de la* Méditerranée *à Marseille*

par Michel Colardelle

Directeur du Musée national des arts et traditions populaires - Centre d'ethnologie française

Le Musée des civilisations de l'Europe et de la Méditerranée, qui ouvrira ses portes à Marseille en 2008, s'inscrit à la fois dans une continuité et un contraste avec l'actuel Musée national des arts et traditions populaires : nous sommes les héritiers de Georges-Henri Rivière, fondateur de ce musée, nous devons conserver les acquis fondamentaux de sa muséologie, mais nous devons également la renouveler.

Notre projet repose sur trois innovations principales :

1° Un concept nouveau : nous sommes partis de l'idée que, dans un musée d'anthropologie sociale et culturelle, comme veut l'être celui de Marseille, le patrimoine, c'est le public, sa culture et sa mémoire, et non pas les objets. Les collections exposées ont une fonction de signes : elles doivent permettre au visiteur de replacer les questionnements sociaux contemporains dans une perspective culturelle élargie.

2° Une méthodologie nouvelle, fondée sur le comparatisme et la transdisciplinarité : les objets matériels ne "parlent" que s'ils sont comparés entre eux et si toutes les disciplines qui permettent de comprendre leur langage collaborent.

3° Une redéfinition du champ géographique et historique considéré : notre domaine d'étude, pour conserver sa logique interne, doit être conçu de façon plus large. Il doit être étendu, dans l'espace, à l'ensemble de l'Europe et de la Méditerranée, et, dans le temps, aussi loin que l'exige chaque phénomène culturel ou social étudié.

Notre projet scientifique et culturel une fois défini, il nous restait à trouver une forme muséographique qui lui soit adéquate et un lieu qui puisse l'accueillir. On peut caractériser la première en disant que le musée de Marseille n'aura pas pour centre des présentations permanentes, mais des "espaces de référence" évolutifs, autour desquels s'organiseront expositions temporaires et événements culturels (conférences, débats, présentation de films, concerts, actions théâtrales, narrations, etc.) : il sera autant un *forum* qu'un musée.

En ce qui concerne le lieu, Marseille offrait, avec le Fort Saint-Jean et la Cité de la Méditerranée, un espace à la fois magnifique et profondément emblématique des relations entre le Nord et le Sud, l'Orient et l'Occident, qui ont progressivement tissé les cultures de l'Europe et de la Méditerranée.

Grande salle des séances, le 3 avril 2002.

Pourquoi éditer les procès-verbaux *de l'Académie des beaux-arts ?*

par Jean-Michel Leniaud

Directeur d'études à l'Ecole pratique des Hautes Etudes et professeur à l'Ecole nationale des chartes.

La présentation à l'Académie d'un deuxième volume des procès-verbaux pour la période 1816-1820 offre l'occasion de s'interroger sur la justification de l'entreprise.

L'importance des procès-verbaux pour l'histoire de l'art résulte de la qualité des missions qui ont été confiées à la classe des beaux-arts dès sa fondation.

Certes, l'institution nouvelle n'a pas pour fonction d'enseigner, contrairement à ce qui se passait sous l'Ancien Régime, mais ne se limite pas au seul rôle d'honorer les meilleurs artistes en les invitant à en faire partie : c'est une compagnie où l'on travaille. On y exerce, pour parler en termes juridiques, quitte à froisser les sentiments des artistes eux-mêmes, une mission de contrôle a priori et a posteriori sur les phases les plus importantes de l'enseignement : le concours du Grand Prix et les envois de Rome. Les procès-verbaux résument en quelque sorte les rapports que l'Etat et la société nouent avec les arts tout au long du XIXème siècle.

Sur cette base, la conférence explique la nature du travail éditorial, les méthodes employées et les objectifs de l'opération conduite.

On s'interrogera en conclusion sur la pertinence du rôle tenu par l'Académie au début de la Restauration. On tentera un parallèle entre cette époque et la nôtre, au point de vue des rapports que l'Etat et les pouvoirs publics entretiennent avec les arts.

Grande salle des séances, le 15 mai 2002.

Takamori Oguiss, La Citerne, préau de l'ancien monastère du Carmel de Saint-Denis, *huile sur toile.*

L'Académie des beaux-arts et les musées

par Jean Rollin

Correspondant de l'Académie des beaux-arts, ancien conservateur du Musée d'art et d'histoire de Saint-Denis.

Le musée, lieu de connexion entre le public et l'art

A la fin des années trente, dans une lettre émouvante adressées à la princesse Bassiano, le peintre René Morère, l'un des grands espoirs de sa génération, mort en 1942, affirmait qu'il était vital pour l'artiste de voir sa peinture se "refléter dans d'autres yeux".

Le musée, en effet, est un lieu privilégié et idéal de concordance entre le public et l'art, le spectateur et l'œuvre. Moyen d'investigation pour l'étude de cette bonne entente, il peut se révéler un analyseur.

Le musée, lieu d'analyse du sens, lieu de production de sens

Le musée peut également servir à éprouver le problème du sens. Il est à envisager comme lieu d'expérience, de rayonnement, mais aussi de recherche de différents degrés de connaissance comme de réflexion.

Rechercher le sens hors de toute attention à la réalité d'entendement et de compréhension du public n'a pas de sens.

Pour affirmer et affiner une collaboration heureuse des différents usagers de l'art, la question du sens doit rester tangible à travers le musée : il peut alors se révéler un moyen efficace d'éviter que l'art n'apparaisse comme désincarné.

Car si le musée met matériellement en présence l'œuvre et le spectateur, il doit aussi, par l'intelligence de la présentation, exalter cet échange, enrichir le dialogue sans lequel l'œuvre devient *lettre morte*.

Au-delà des contingences de temps et d'espace, le musée a les moyens de réinventer et rejouer chaque fois une telle relation en imaginant de nouveaux degrés de complexité et même de complicité.

Le musée, lieu d'ouverture, d'échange et de connaissance : lieu pédagogique

A l'encontre des lieux de consommation boulimique de la culture, ou de ceux d'élitisme outrancier, le musée doit être un espace d'étonnement, de séduction ou de répulsion, mais surtout un espace de compréhension, et donc un lieu pédagogique.

Il ne peut cependant ici s'agir, dans cette mise en situation, de dénaturer l'œuvre, mais plutôt d'en offrir de nouvelles approches.

Umberto Eco repère avec pertinence, dans son livre *L'œuvre ouverte*, qu'il existe des productions qui s'ouvrent sans cesse à la communication. Ainsi, transférant cette idée de l'œuvre à l'espace de sa présentation et puisque, dans la plupart des cas, une œuvre n'est jamais une œuvre sans un lieu, sans un site, ne peut-on envisager l'exposition de l'œuvre avec une aussi grande potentialité d'ouverture et de pluralisme ?

Le musée, lieu pluraliste

Si l'art est produit par l'artiste, il est perçu par le spectateur, et c'est bien la qualité d'une telle relation qui, dans ce cadre, constitue la garantie de l'épanouissement des intelligences.

Aussi, dans cet espace de compréhension ouverte, les liens proposés ainsi que les lectures offertes par les choix muséographiques et muséologiques sont-ils à même de participer à l'enrichissement de la relation entre l'artiste et le spectateur. En d'autres termes, si nous pouvons dire avec Marcel Duchamp que "c'est le regardeur qui fait le tableau", nous pouvons y adjoindre que c'est le musée qui propose la mise en jeu de la qualité de cette relation.

La relation du spectateur à l'œuvre est donc bien l'un des moyens d'éprouver la question du sens. Et s'il est entendu qu'entre celui qui produit l'œuvre et celui qui la perçoit, il y a différents degrés de mise en complexité, on peut également concevoir que le musée intervenant comme "site" de mise en relation de ces termes, la question du sens produit et perçu résonne et raisonne, de l'un à l'autre et de l'autre à l'un, dans une infinité de réseaux. La possibilité de cette réflexibilité est sans cesse reconduite, sans cesse renouvelée, car elle se déplace, tributaire de paramètres toujours mouvants en fonction de l'actualité, du contexte de l'époque, de la décennie, de l'année, de la saison, mais aussi du lieu de présentation, de l'espace, de la lumière, de la proximité d'autres œuvres, et également de la nature du public, de son niveau socioculturel, de la disponibilité et de l'implication du visiteur.

Pluraliste et ouvert, le musée doit être un élément repérable de la qualité d'adéquation entre l'art et le public, entre les idées et entre les hommes.

Proposant une sorte de partenariat avec les musées, l'Académie et ses musées pourraient sans doute contribuer, en collaboration avec des conservateurs intéressés, à imaginer et mettre en chantier de nouveaux moyens d'investigation, inventer de nouveaux outils de recherche pour réfléchir à la question du sens, tant du point de vue de sa production que de sa perception la plus large.

Grande salle des séances, le 17 avril 2002.

Les Chevaux de Marly, *Place de la Concorde à Paris. Reproduction par Michel Bourbon de l'*Afrique *de Guillaume 1er Coustou.*

L'homme *face à la pierre : soigner ou* laisser mourir ?

par Michel Bourbon

Restaurateur d'œuvres d'art.

En 1967, dans la Charte de Venise, il fut dit : "La restauration devrait s'arrêter là où commence l'hypothèse". En fait, il n'existe pas de règles éthiques claires sur la restauration. Je voudrais citer Derain qui, d'une manière étonnante, proclame : "Nous ne peinons aujourd'hui que pour retrouver les secrets perdus".

Cela ouvre la porte à la réflexion. Comment pouvons-nous nous comporter devant ce patrimoine qui se défait, qui s'étiole, qui se pulvérise, qui se soulève, qui disparaît ? Toutes ces images ont marqué un temps et le prestige d'une époque. D'un seul coup, elles partent, pour plusieurs raisons : la guerre, la dégradation de la matière elle-même, que ce soit du marbre ou des pierres calcaires. Il y a, de toutes façons, une mort des matériaux. A cela s'ajoute aujourd'hui une accélération très importante due à la pollution dont on parle tant. Actuellement, nous assistons à une course de vitesse. Avons-nous les moyens et suffisamment d'armées pour affronter cette terrible catastrophe de l'effondrement d'un patrimoine qui veut survivre pour témoigner, pour pérenniser l'histoire du temps passé ?

L'expérience en ce domaine me porte à croire que les responsables des programmes de restauration sont aujourd'hui dans une période de doute. Les grands chantiers ou "chantiers de prestiges" (Louvre, Notre-Dame de Paris et autres) mettent un voile de bonne conscience sur l'étendue du mal et du malaise que représente l'état de ce fabuleux patrimoine.

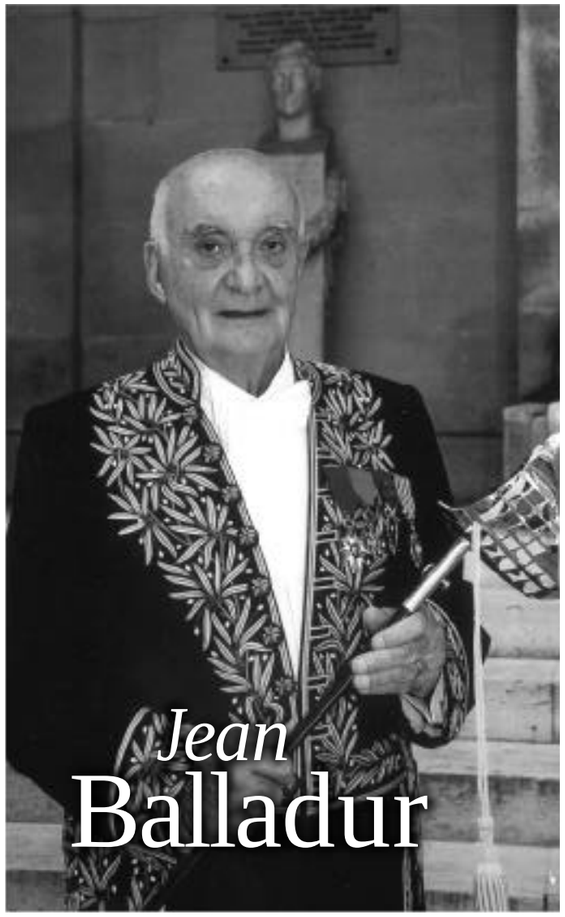
C'est certainement à partir de l'Inventaire général qu'il faudrait systématiquement décréter les interventions qui, dans la plupart des cas, représenteraient une opération minimum, à savoir : mettre en état conservatoire sans aller plus loin dans les décisions d'embellissement, de remplacement, de copies, de reconstitutions ou de créations.

Il faudrait prévoir aussi, pour les restaurations nouvellement réalisées, un entretien régulier : dépoussiérage, surveillance des lichens, consolidation et hydrofugation pour pérenniser ces œuvres.

Dans les traitements restauration/conservation, les visions sont souvent idylliques : annonces fracassantes où il est dit régulièrement que nous détenons le moyen ou la méthode pour sauver le patrimoine. Dans chaque intervention, cependant, les techniciens, les chimistes, les conservateurs se trouvent confrontés à un dilemme. Les restaurateurs devraient être aussi, dans une certaine mesure, conscients du degré de destruction, aussi faible soit-il, apporté par leurs traitements sur l'œuvre qui leur a été confiée.

Il est aussi surprenant de constater l'absence, dans les concertations, d'artistes qui pourraient, tout en n'ayant pas une voix prépondérante, jouer le rôle des avocats commis d'office, et plaider le respect d'une vision sensible du cœur de l'œuvre.

Grande salle des séances, le 29 mai 2002.



Jean Balladur

Nous déplorons la disparition soudaine de notre confrère l'architecte Jean Balladur, décédé le 17 juin dernier, à Paris, dans sa 79ème année. Élu le 16 juin 1999, membre de la section d'Architecture, au fauteuil précédemment occupé par André Remondet, Jean Balladur est né le 11 mai 1924 à Smyrne (aujourd'hui Izmir en Turquie).

Après son baccalauréat, attiré par les lettres et la philosophie, il prépare l'entrée en khâgne au Lycée Condorcet où il est un des élèves préférés de Jean-Paul Sartre. Par la suite, il collabore aux *Temps Modernes* fondés par le philosophe après la guerre jusqu'à ce que des divergences politiques les séparent.

En octobre 1945, il change de voie pour suivre une autre de ses inclinations, l'architecture. Il entre alors dans l'atelier d'Henri Expert, à l'Ecole des beaux-arts de Paris. Parallèlement, il fait un bref passage dans l'atelier de Le Corbusier. En 1954, il obtient son diplôme d'architecte.

Séduit dans un premier temps par l'esthétique des architectes du Bauhaus et notamment par l'œuvre de Mies van der Rohe, il réalise en 1956-1958, rue de la Victoire à Paris, un premier immeuble en acier et verre émaillé, puis, en 1959-1962, l'immeuble de l'Institut Curie, rue d'Ulm, et enfin une villa toute de verre et d'acier en forêt de Chantilly.

En 1963, il revient à une architecture de béton quand il se voit confier, par le Général de Gaulle et le gouvernement de Georges Pompidou, les importantes opérations d'aménagement de la Grande Motte et de Port Camargue sur le littoral du Languedoc-Roussillon. La Grande Motte figure parmi les plus importantes réalisations françaises de la seconde moitié du XXe siècle en matière d'urbanisme balnéaire. Véritable ville dotée de rues, de places, d'équipements et de commerces, l'ensemble comprend aussi bien des logements collectifs que des habitations individuelles. Dans ce grand chantier, l'architecte s'emploie alors à mettre en œuvre toute la souplesse du béton moulé et préfabriqué.

Après avoir à l'époque déchaîné les polémiques les plus violentes, ces opérations constituent aujourd'hui, par leur échelle et l'engagement de leur auteur, une contribution remarquable de l'architecture contemporaine sur la côte méditerranéenne.

Outre ces grandes réalisations, Jean Balladur a réalisé en France et à l'étranger d'importantes opérations tant dans le domaine des constructions universitaires, administratives, hospitalières, hôtelières que touristiques ou d'habitation.

Après avoir exercé les fonctions de Président du Syndicat des Architectes de la Seine puis celles de Vice-Président de la Confédération des Architectes Français, Jean Balladur est pendant vingt ans titulaire de la Chaire d'Architecture à l'Ecole nationale des Ponts et Chaussées. Membre du Conseil régional de l'Ile-de-France de l'Ordre des Architectes de 1981 à 1985, il est ensuite architecte conseil honoraire du Ministère de l'Équipement et architecte du Ministère de l'Éducation nationale.

Jean Balladur était Officier de la Légion d'Honneur, Chevalier dans l'Ordre national du Mérite, Chevalier des Arts et Lettres et Commandeur dans l'Ordre des Palmes Académiques.

Avec sa disparition, l'Académie perd une des figures marquantes de l'architecture de la seconde moitié du XXème siècle.

« Ses valeurs étaient celles de l'honnêteté artistique : la détestation de la laideur, le goût pour le plaisir raffiné de l'oreille, non gâté par l'excès d'un hédonisme racoleur, satisfait, arrangeant et flatteur. Il éprouvait depuis toujours un attachement profond pour le meilleur de notre tradition musicale millénaire : le grégorien, les polyphonies et les formes anciennes, l'art contrapunctique et l'harmonie modale de la Renaissance, cette époque d'or réalisant une musique "croisée" par l'interpénétration de l'harmonie et du contrepoint, et puis ce monument de beauté que représente la grande école française de la seconde moitié du 19ème siècle et des années qui suivirent, avec César Franck et sa mouvance, Fauré, Debussy, Ravel, tout ce que la France a su donner de liberté, de clarté, de subtilité, de raffinement mélodique et harmonique, de couleurs délicates, et ce sens nouveau de la forme, si concise et si bien dessinée, que Daniel-Lesur a su utiliser et renouveler.
[...] Tout compositeur élabore une œuvre dans deux univers : celui de la conscience, celui de l'inconscience. Un problème semble insoluble le soir, qui trouve le matin sa solution par la grâce d'un travail secret dont le rêve n'est point exclu.
A l'époque où Daniel-Lesur travaillait à son opéra Andrea del Sarto, *il sentait bien ce qui manquait au texte de Musset, de ces choses que l'on demande à un livret d'opéra de type traditionnel pour en assurer tous les aspects. Une nuit, notre musicien rêva de l'auteur des* Nuits *et lui demanda de compléter son texte. Musset lui répondit : "Je suis trop vieux pour vous écrire le complément que vous désirez ; mais cherchez dans certaines de mes poésies, et n'ayez pas peur d'en extraire ce qu'il vous faut". Réveillé, c'est ce que fit le compositeur, parachevant son livret sans rien y ajouter qui ne fût parfaitement authentique.*
Ce mot d' "authenticité", qui fait appel à tout ce qui est sans tricherie, sans tromperie, sans fraude, sans paillettes pour masquer la vacuité, qui évoque tout ce qui est vrai, naturel, sincère, ce mot d'"authenticité" est celui qui s'applique le mieux au parfait musicien dont la disparition nous réunit aujourd'hui."

Serge Nigg, membre de la section
de Composition musicale.

Daniel-Lesur

Notre confrère le compositeur Daniel-Lesur nous a quittés le 2 juillet dernier, à Paris, dans sa 94ème année. Élu, le 17 février 1982, membre de la section de Composition musicale, au fauteuil précédemment occupé par Tony Aubin, Daniel-Lesur est né le 19 novembre 1908 à Paris.

En 1936, il fonde le groupe *Jeune France* avec Olivier Messiaen, Yves Baudrier et André Jolivet. De 1935 à 1964, il enseigne le contrepoint à la Schola Cantorum à Paris dont il est également directeur entre 1957 et 1962.

Il est, à partir de 1939, responsable de l'information musicale à la Radiodiffusion française, puis dirige le service musical à la télévision à partir de 1968. Il est nommé inspecteur général de la musique au Ministère de la Culture entre 1969 et 1971 et administrateur de la Réunion des Théâtres lyriques nationaux à Paris de 1971 à 1973. Il a écrit avec Bernard Gavoty, qui fut membre de notre Compagnie, et avec qui il réalisa plusieurs émissions musicales à la radio et à la télévision, *Pour ou contre la musique moderne* (Paris 1957). En 1969, il reçoit le Grand Prix musical de la Ville de Paris pour l'opéra *Andréa del Sarto*, en 1973, le Prix Samuel-Rousseau, en 1978, le grand Prix de l'O.R.T.F., en 1994, le Prix Maurice Ravel. La même année, il dédie à Mstislav Rostropovitch l'une de ses dernières compositions, *Fantaisie concertante pour violoncelle et orchestre.*

Daniel-Lesur était Grand Officier de la Légion d'Honneur, Commandeur de l'Ordre national du Mérite, Commandeur des Arts et Lettres.

Il était également membre associé de l'Académie royale de Belgique et membre de l'Académie européenne des sciences, des arts et des lettres.

Avec sa disparition, l'Académie perd un grand musicien, à la fois compositeur et pédagogue.

Pelez de Cordova fils,
Fernand Emmanuel (1842-1913),
Salon de l'hôtel du Faubourg-Saint-Honoré.

Bibliothèque Marmottan

EXPOSITIONS

Voyager sous l'Empire
En prolongement des Journées du Patrimoine qui ont pour thème les transports, exposition d'un ensemble de dessins, aquarelles, cartes et documents sur ce sujet. Toutes ces œuvres, pour la plupart inédites, proviennent des collections de Paul Marmottan.
21 septembre - 2 novembre.

Scènes d'intérieur : les aquarelles des collections Mario Praz et Chigi
En collaboration avec la Fondation Mario Praz de Rome et le Palais Chigi d'Ariccia, présentation d'une quarantaine d'aquarelles d'intérieur (1800-1870), évoquant le goût de Mario Praz (1896-1982) pour la décoration intérieure qu'il éleva au niveau d'une philosophie. Ces aquarelles n'ont jamais été exposées hors d'Italie.
20 novembre -15 février.

CONFERENCES

Georges Jacob(1739-1814), ébéniste des rois et des empereurs
par **Michel Beurdeley**.
Mercredi 16 octobre.

Schulmeister dans les coulisses de la Grande Armée par **Abel Douay** et **Gérard Hertault**, historiens.
Mercredi 30 octobre.

La Légion d'Honneur, deux siècles d'excellence codifiée par **Laurence Wodey**, historienne.
Mercredi 13 novembre.

Dans quel état le Premier Consul a-t-il trouvé la France ?
par **Jean-Pierre Poussou**, professeur à l'Université de Paris-Sorbonne.
Mercredi 4 décembre.

COLLOQUE

Les Lycées
En collaboration avec l'Institut Napoléon, sous la présidence de **Jean Tulard** et de **Jacques-Olivier Boudon**.
Vendredi 15 et samedi 16 novembre.

CONCERTS

Concerts donnés par l'**Ensemble Double B**, réunissant des professeurs du Conservatoire national de région.

Dimanche 13 octobre : **Telemann, Vierne, Stravinski, Pileggi**

Dimanche 17 novembre : **Mozart, Reinecke, Turina, Crumb**

Dimanche 15 décembre : **Haydn, Faure, Martinu, Webern**

Bibliothèque Marmottan
7, place Denfert-Rochereau
92100 Boulogne-Billancourt
Tél. : 01 41 10 24 70

Georges Oberti

Notre confrère Georges Oberti nous a quittés le 7 juin dernier. Né en 1913 à Nice, il avait été élu correspondant de l'Académie des beaux-arts, dans la section de Peinture, le 12 février 1986. Haut fonctionnaire, historien de l'art, il a marqué la Direction des Musées de France où il a occupé différents postes. Il est l'auteur de nombreux articles et publications sur l'art. Il était Officier de la Légion d'honneur, Commandeur des Palmes académiques, Commandeur dans l'Ordre des Arts et Lettres.

Visite officielle de Zurab Tsereteli

L'Académie a reçu, lors de sa séance plénière, le 19 juin dernier, Zurab Tsereteli, président de l'Académie des beaux-arts de Russie, élu récemment correspondant de l'Académie en remplacement de Gunnar Nilsson.
Le sculpteur de nationalité géorgienne était accompagné d'une délégation composée de Gotcha Tchogovadze, ambassadeur de Géorgie, Alexandre Kalamanov, ambassadeur de Russie auprès de l'U.N.E.S.C.O., Tahir Salakhov, correspondant de l'Académie ainsi que plusieurs membres de l'Académie des beaux-arts de Russie.
Zurab Tsereteli et Arnaud d'Hauterives, dans le prolongement du rapprochement entre les deux Compagnies, ont émis le vœu de projets d'échanges culturels.
Zurab Tsereteli a évoqué les festivités organisées dans le cadre du Tricentenaire de Saint-Petersbourg en 2003, en coopération avec le Ministère des Affaires étrangères.

Projections

Deux projections ont eu lieu en avant-première à l'Académie des beaux-arts : *A propos de Goya*, sur l'opéra de **Jean Prodromidès**, membre de la section de Composition musicale, le 12 juin, et, le 26 juin, *The Pianist* de **Roman Polanski**, Palme d'Or du Festival de Cannes 2002.

Roman Polanski sur le tournage de son film The Pianist

A gauche : Van Gogh, Autoportrait dédicacé à Paul Gauguin (Bonze), *1888.*

A droite : Paul Gauguin, Autoportrait dédicacé à Van Gogh (Les Misérables), *1888.*

Visite d'exposition

Prolongeant les expositions Vermeer à La Haye, Bruegel à Vienne, l'Académie des beaux-arts se devait de découvrir l'exposition *Van Gogh - Gauguin* organisée par le Van Gogh Museum d'Amsterdam.
Nos confrères furent amenés à découvrir un ensemble d'œuvres capitales peintes par les deux artistes, œuvres souvent inaccessibles compte tenu de leur dispersion dans les collections privées et les musées du monde entier.
Cette exposition magistrale réalisée par Douglas W. Drinck et Peter Kort Zegers cerne la rencontre - sous le ciel de Provence - de ces démiurges de la peinture moderne que furent Vincent Van Gogh et Paul Gauguin.
La couleur intense des peintures de Van Gogh associée à une écriture déchirant l'espace s'oppose en quelque sorte à la démarche symboliste, ample, sereine, émanant des toiles de Gauguin.
Deux caractères opposés, d'interprétation différente, dont les œuvres à la lecture s'avèrent parfaitement complémentaires.
En témoigne la suite de portraits de Mme Ginoux, *l'Arlésienne*, point d'orgue de l'exposition, répondant de façon probante à l'émouvant autoportrait de Paul Gauguin.

Inauguration d'une œuvre d'Antoine Poncet

Intitulée *Spirituaile*, une sculpture d'Antoine Poncet, membre de la section de Sculpture, a été inaugurée au sein de l'institut gériatrique Scheutbos à Bruxelles le 14 juin 2002. Cette œuvre, dont la réalisation débuta en décembre 2001, est dédiée aux habitants du centre.

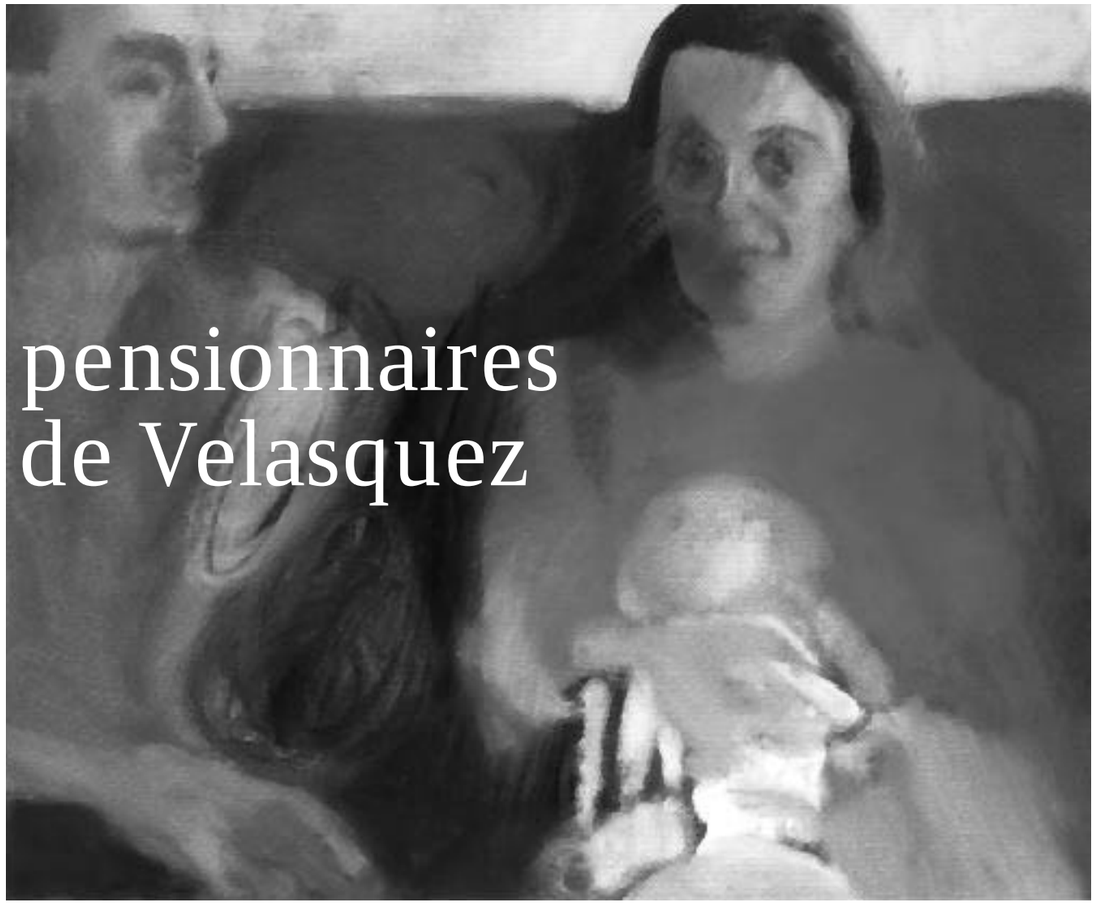
"Je pense aux habitants de Scheutbos, à leurs familles, au personnel soignant qui les accompagne admirablement durant ce mystérieux temps de la vie. Modestement je m'approche d'eux afin d'éveiller ma pensée, mon émotion, et de nourrir mon inspiration d'artiste. J'aimerais parvenir à leur transmettre un message spirituel, leur faire ressentir le souffle qui m'anime lorsque je travaille la matière."

Antoine Poncet

« Poncet connaît son métier. Il a retenu la leçon de son père : comme en musique, ne jamais mettre deux mesures longues côte à côte et, lorsque dans une sculpture deux volumes identiques se trouvent assemblés, la rupture est nécessaire.
A travers son art, Antoine Poncet ne cherche pas à traduire la violence qui sévit dans le monde. Son œuvre n'est pas un cri mais, au contraire, un chant spirituel très doux, une flamme pure qui symbolise la paix, la sérénité."

Jeanine Warnod, *Le Figaro*

Exposition des pensionnaires *de la* Casa de Velasquez



Située dans la Cité Universitaire de Madrid, la Casa de Velasquez fait partie du réseau des grands établissements publics français implantés à l'étranger qui dépendent du Ministère de l'Education nationale.

La coexistence de l'Ecole des hautes études hispaniques et de la section artistique, les contacts permanents entre Espagnols et Français, fondés sur un système de bourses de séjour et d'accords de coopération, les échanges scientifiques et culturels dont elle favorise le développement, font de la Casa un lieu d'échanges privilégié, et lui confèrent une place importante dans le panorama de l'activité intellectuelle et artistique en Espagne. Tout au long de l'année, elle organise des concerts, des expositions, ainsi que de nombreux colloques dont le but primordial est de promouvoir le travail de ses artistes et de ses chercheurs. La section artistique accueille chaque année des artistes de moins de quarante ans, et de disciplines diverses : peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, compositeurs, cinéastes, photographes. L'Académie des beaux-arts participe à la sélection. Elle entend par là assumer l'une de ses missions fondamentales : découvrir et encourager les jeunes talents.

Parmi les nombreuses activités qui relèvent de la section artistique, deux manifestations, qui ont lieu en mai à Madrid et en septembre à Paris, sont l'occasion de présenter au public l'ensemble des travaux des pensionnaires.

A l'invitation de l'Académie des beaux-arts, l'exposition annuelle des pensionnaires de la section artistique de la Casa de Velasquez se tient, comme chaque année, dans la salle Comtesse de Caen.

En haut : Maria Buíl, Triptico, *huile sur toile, 2002.*

A droite : Hélène Picard, Costume d'homme-coléoptère, *2002.*

« Que peut rêver de mieux un jeune artiste qui tente de réaliser les grands traits de son inspiration, qu'elle soit plastique, architecturale, musicale, sinon de réussir ce concours d'admission à la Casa de Velasquez qui lui permettra de poursuivre ses recherches dégagé du souci de subvenir aux besoins de la vie matérielle ? Si la réussite du concours le soulage immédiatement des tracas quotidiens, plaie des artistes et des créateurs en général, ce n'est que bien des années plus tard qu'il pourra mesurer l'extraordinaire opportunité que représente un séjour d'un an ou deux à la Casa et qu'il s'apercevra de l'influence des richesses de la civilisation hispanique sur ses travaux."

Arnaud d'Hauterives

Prix de chant choral *Liliane Bettencourt*

L'Académie des beaux-arts vient de décerner, pour la 13ème année consécutive, son prix annuel de chant choral Liliane Bettencourt à la **Maîtrise de Notre-Dame-de-Paris** dirigée par **Nicole Corti**.

Ce prix a été créé en 1990 par la Fondation Bettencourt-Schueller pour participer au développement et à la promotion de l'art musical en encourageant les associations pratiquant le chant choral.

Doté de 38 115 euros (250 000 F.), le Prix Liliane Bettencourt est devenu rapidement un prix prestigieux. Il a été successivement attribué à l'ensemble vocal du Chœur de Chambre de l'Orchestre National de Lyon sous la direction de Bernard Tetu, à l'ensemble vocal de Michel Piquemal, à la Camerata vocale de Brive, au Chœur Grégorien de Paris, à l'ensemble vocal Musicatreize, au Chœur de Chambre Accentus, à la Maîtrise de Garçons de Colmar, à la Maîtrise du Centre de Musique Baroque de Versailles, au groupe vocal corse U Fiatu Muntese, à la Maîtrise de Paris du Conservatoire de Paris-CNR, à la Capella de Saint-Pétersbourg, et au Chœur de la Chapelle Royale dirigé par Philippe Herreweghe.

Ce Prix sera remis en présence de la fondatrice, Liliane Bettencourt, lors de la séance publique annuelle de l'Académie des beaux-arts qui se tiendra sous la Coupole de l'Institut de France le 20 novembre prochain.

Créée en 1991, sous l'impulsion du cardinal Lustiger, l'association **Musique Sacrée à Notre-Dame de Paris**, dont dépend la Maîtrise Notre-Dame de Paris, a permis de donner un élan nouveau à cette tradition musicale de la cathédrale. Jean-Michel Dieuaide, actuel directeur de l'association et initiateur du projet, a voulu ainsi restituer au cadre prestigieux de la cathédrale le rayonnement musical et liturgique qui fut longtemps le sien, en poursuivant et en renouvelant sa mission historique de haut lieu de la musique sacrée.

La Maîtrise Notre-Dame de Paris, lauréate du prix 2002, est constituée de deux chœurs : un chœur d'enfants rassemblant une trentaine de jeunes, garçons et filles ; un chœur d'adultes - une vingtaine de voix - en formation professionnelle à plein temps. Ces chœurs sont dirigés, depuis 1993, par Nicole Corti.

Cette direction de chœur à permis à Nicole Corti d'approfondir l'univers du répertoire sacré de la Renaissance à la création contemporaine, privilégiant la collaboration avec de nombreux ensembles de renom tels que A Sei Voci, Alla Francesca, Clément Janequin, le Concert Spirituel, les Maîtrises de Radio-France, de Paris, de Saint-Paul (Londres), l'Orchestre de Bretagne, l'Orchestre de Paris, l'Ensemble Orchestral de Paris. Sous sa direction, on a pu entendre entre autres : *La Symphonie de Psaumes* de Stravinsky, *le Magnificat* de Bach, *le Requiem* de Duruflé, *la Via Crucis* de Liszt, *l'Office de la Vierge* (création) de Christian Villeneuve, la *Missa Deo Gratias* (création) de Jean-Pierre Leguay, et tout récemment l'oratorio *Israël en Egypte* de Haendel.

Le lauréat du concours, Philippe Hennequin, félicité par Michel Folliasson, président du jury, à gauche, et Arnaud d'Hauterives, secrétaire perpétuel de l'Académie.

“ Une première dans l'histoire du Grand Prix d'Architecture de l'Académie des beaux-arts”

En 2002, l'Académie a décidé de rénover entièrement son Grand Prix d'Architecture en y introduisant dès la première épreuve l'utilisation de l'informatique. Cette innovation constitue une première dans l'histoire de ce Grand Prix.
Le niveau des candidats s'est révélé de qualité. Les trois lauréats sont des étudiants, tous trois âgés de 26 ans. Ils maîtrisent l'instrument informatique et ont présenté des projets dont le parti architectural est simple et clairement exprimé, mettant en évidence les différentes composantes du programme, développant le parti constructif des grandes halles couvertes et fermées.
Le Grand Prix s'est singularisé par l'écriture très affirmée et volontaire de son parti de composition, constitué de deux axes perpendiculaires : l'axe majeur largement dimensionné conduit le public au cœur des halles de sport climatisées et de leurs tribunes, l'axe secondaire dessert de manière linéaire piscines, administration, amphithéâtres, presse, cafétarias, et en extrémité du dispositif et légèrement isolée, la clinique médicale, profitant d'un accès indépendant. La vision générale des constructions et la belle coupe sur les halles de sport montrent que le candidat maîtrise parfaitement son sujet.
En conclusion, l'innovation s'est révélée positive et très encourageante pour le développement de cette nouvelle formule de Grand Prix d'Architecture de l'Académie des beaux-arts.

Michel Folliasson, président du jury

Au cours de sa séance du mercredi 3 juillet, l'Académie des beaux-arts a proclamé les résultats de son Grand Prix d'Architecture 2002.

Ce concours, créé en 1975, se base sur la composition. Il est ouvert aux architectes et étudiants en architecture, de nationalité française, âgés de moins de 35 ans.

Depuis sa création, l'Académie choisit chaque année un thème d'actualité et conçoit un programme afin de “mettre en situation” les candidats, leur demandant de conjuguer imagination et connaissances théoriques.

L'Académie, en 2002, a entièrement rénové ce Grand Prix en y introduisant, dès la première épreuve, l'informatique, innovation qui constitue une première dans l'histoire du Grand Prix d'Architecture de l'Académie des beaux-arts. Les vingt candidats, retenus pour la deuxième esquisse en loge, ont travaillé sur du matériel informatique de très haute technologie, mis à leur disposition gracieusement par la société **Hewlett-Packard** (stations de travail, imprimantes, et même une table traçante) et sur des logiciels prêtés par plusieurs sociétés éditrices : **Eurostudio et ACA** (Arc+Progress), **Graphland et Bentley** (Microstation Triforma), **Progistik et Autodesk** (Autocad ADT), **Discreet** (3Dstudio Max), **Abvent** (Archicad et Art*Lantis), **Nemetschek** (Allplan), **Adobe** (Photoshop et Illustrator). L'Académie se réjouit de ce partenariat sans lequel cette évolution importante n'aurait pu aboutir.

En 2002, le thème du Grand Prix d'Architecture était : **UNE ACADEMIE DES SPORTS.**

Le site choisi s'inscrit dans un ensemble de 160 hectares, sur un terrain plat, en bordure de mer (Golfe Persique). Un stade de football et d'athlétisme sera réalisé ainsi que de nombreux équipements de plein air et couverts. Ces équipements serviront à l'université toute proche.

Le programme comporte, d'une part, l'académie des sports avec résidences, cafétéria, salles de conférence et un musée du sport. D'autre part, une halle des sports comprenant outre des salles d'athlétisme et des ateliers sportifs, un terrain de football avec 5000 places en tribunes et en sous-sol, des salles de sports, des vestiaires, des locaux de presse. Un programme de piscines, avec bassin d'échauffement, et une cafétéria compléteront cet ensemble. Dix terrains de football et une piste de 400 mètres seront situés à l'extérieur du bâtiment. Il est prévu également une administration et une clinique médicale.

Ce concours comporte traditionnellement trois épreuves : une première esquisse, une deuxième esquisse en loge, un rendu définitif présenté sur un châssis de 5m sur 3m.

Sur 80 inscrits, 29 ont rendu la première esquisse, 18 ont été retenus pour la deuxième esquisse en loge, et c'est parmi les 9 déposants sur 10 candidats admis pour l'épreuve définitive que l'Académie a attribué :

Le **Grand Prix** et **prix Charles Abella 2002**, d'un montant de 53 000 Euros (350 000 F) à **Philippe Hennequin**, né en 1976, élève de Jean-Louis Latour, Professeur à l'Ecole d'Architecture Paris-Val de Seine.

Le deuxième prix et prix **André Arfvidson 2002**, d'un montant de 18 000 Euros (120 000 F) à **Loïc Coquin**, né en 1976, également élève de Jean-Louis Latour.

Le troisième prix et **prix Paul Arfvidson** d'un montant de 9 000 Euros (60 000 F) à **Thimotée Berger**, né en 1976, élève de Jean-Louis Nouvian, Professeur à l'Ecole d'Architecture de Paris-Val de Seine.

Les participants et leurs nouveaux “outils” lors du concours.

Le Grand Prix *d'*Architecture *2002*

Former et accompagner

Cette année, pour la première fois dans l'histoire de l'Académie des beaux-arts, la deuxième épreuve d'esquisse du Grand Prix d'Architecture s'informatise. Ce changement radical traduit la volonté affirmée de l'Académie des beaux-arts de se tourner vers les technologies d'informations dans ce secteur.
Cette nouvelle politique de concours est rendue possible grâce à un partenariat solide avec des sociétés internationales, et notamment avec Hewlett-Packard.
En mettant à la disposition des candidats ses produits les plus performants sur le marché des architectes, Hewlett-Packard, partenaire incontournable dans ce domaine, a su démontrer ses capacités tant dans la formation et l'accompagnement des candidats que dans la fourniture de solutions innovantes. Les candidats ont ainsi manipulé pendant plus de quinze heures des outils professionnels Hewlett-Packard (stations de travail, imprimantes jet d'encre A3, imprimantes jet d'encre Hewlett-Packard designjet du format A4 à A0) associés à des éditeurs de logiciels (Abvent, Aca Europe, Autodesk, Adobe, Progistik, Bentley, Graphland, Nemetschek).
Ce premier contact avec les technologies de pointe visait également à leur donner un avant-goût des systèmes qu'ils exploiteront en milieu professionnel.
En prenant une part active dans l'organisation de ce Grand Prix, Hewlett-Packard a permis à de futurs utilisateurs de découvrir une partie de son offre pour les métiers de l'architecture.
Constructeur informatique dynamique, Hewlett-Packard s'appuie en effet sur une démarche pédagogique et professionnelle afin de répondre efficacement aux besoins des entreprises.

Sylvie Klajman
Chef de marché Hewlett-Packard France

Architecture et informatique

Depuis une douzaine d'années l'environnement professionnel de l'architecte s'est profondément transformé, les interlocuteurs concernés par un projet se multipliant, les contraintes économiques se durcissant, la sophistication des études et la demande de réactivité augmentant. Pour satisfaire ces exigences, l'architecte a dû intégrer l'informatique dans son activité, le dessin d'architecte faisant alors une grande place à l'infographie.
Outre la possibilité de faire des dessins - plans, coupes, façade, plans d'exécution d'ouvrage… -, et au travers de ces plans informatisés de créer les pièces écrites nécessaires - métrés, devis... -, le développement de l'infographie a doté la représentation architecturale d'un nouveau médiateur : l'image de synthèse qui rend possible une simulation plus complète, car réaliste et dynamique.
Une autre révolution au sein des agences est celle d'Internet et des réseaux. Rien de plus simple maintenant que la consultation (en ligne) de catalogues de fabricants de produits de construction, la recherche de nouvelles documentations techniques, réglementaires ou administratives, l'échange d'informations et de fichiers entre les différents partenaires du projet au travers de véritables armoires à plans (électroniques).
Ainsi l'informatique, comme outil, tient de plus en plus une place prépondérante au sein de la profession, et il n'est plus utopique de parler aujourd'hui, pour certaines d'entre elles, d'agences d'architectures (numériques).

Olivier Bouet, *enseignant-chercheur à l'Espace Virtuel de Communication en Architecture et en Urbanisme (EVCAU)*

CALENDRIER DES ACADÉMICIENS

Jean CORTOT
Sous l'invocation de Valéry Larbaud, exposition de peintures et de livres, à la médiathèque d'Issy-les-Moulineaux, du 10 octobre au 11 novembre.
Une lecture de Paul Valéry, exposition de peintures, au Musée Paul Valéry à Sète, du 22 novembre au 14 janvier 2003.

Leonardo CREMONINI
Exposition rétrospective de 120 tableaux de 1953 à 2001, au Museo della Permanente à Milan, du 4 octobre au 20 novembre.

Jean-Louis FLORENTZ
Laudes op.5, avec Anne Horsch à l'orgue, à la Cathédrale de Münich, le 3 juillet et avec Jan Hage, le 20 juillet.
La Croix du sud, avec Olivier Latry, à la Kathedrale Basiliek Sint Bavo à Haarlem (Pays-Bas), le 24 août, par Michel Bourcier, au Festival La route des orgues, à Forbach, le 4 octobre, et par Stephen Sherp, à l'église de Passau en Bavière, le 17 octobre.
Enregistrement, pour Forlane, de *L'anneau de Salomon*, par l'Orchestre National des Pays de Loire dirigé par Hubert Soudant, au Palais des Congrès de Nantes, du 18 au 26 octobre. ☛
Jury du concours international d'orgue de la Ville de Paris. Création du Prélude de *L'enfant noir* sur les grandes orgues de Saint-Pierre de Chaillot le 12 novembre et de Saint-Eustache le 16 novembre.

Yves MILLECAMPS
Participe à l'exposition thématique *Le salon de musique* au Musée départemental de la Tapisserie à Aubusson, jusqu'au 1er octobre.

Gérard LANVIN
Participe au salon d'Angers, du 12 octobre au 24 novembre.

Antoine PONCET
Participe au salon d'Angers, du 12 octobre au 24 novembre.

Jacques TADDEI
Récital piano et orgue, programme consacré à Liszt, à Caen, le 28 septembre.
Te Deum de Berlioz, avec l'Orchestre de Lille dirigé par Jean-Claude Casadesus, à Lille, les 19 et 20 octobre, et au Théâtre Mogador à Paris le 23 octobre.
Récital d'orgue en la Basilique Sainte-Clotilde à Paris dans le cadre du Festival d'art sacré, le 12 décembre.

Page 1 et ci-contre : l'orgue symphonique de la cathédrale Notre-Dame de Paris.

L' ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud d'HAUTERIVES

BUREAU 2002
Président : Pierre CARRON
Vice-Président : Gérard LANVIN

SECTION I - PEINTURE

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

SECTION II - SCULPTURE

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

Section III - ARCHITECTURE

Marc SALTET 1972
Christian LANGLOIS 1977
Maurice NOVARINA 1979
Roger TAILLIBERT 1983
Paul ANDREU 1996
André WOGENSCKY 1998
Michel FOLLIASSON 1998

SECTION IV - GRAVURE

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

SECTION V - COMPOSITION MUSICALE

Serge NIGG 1989
Marius CONSTANT 1992
Jean-Louis FLORENTZ 1995
Jean PRODROMIDÈS 1990
Laurent PETITGIRARD 2001
Jacques TADDEI 2001

SECTION VI - MEMBRES LIBRES

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

SECTION VII
CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL

Pierre SCHŒNDŒRFFER 1988
Gérard OURY 1998
Roman POLANSKI 1998
Jeanne MOREAU 2000

ASSOCIÉS ÉTRANGERS

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

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