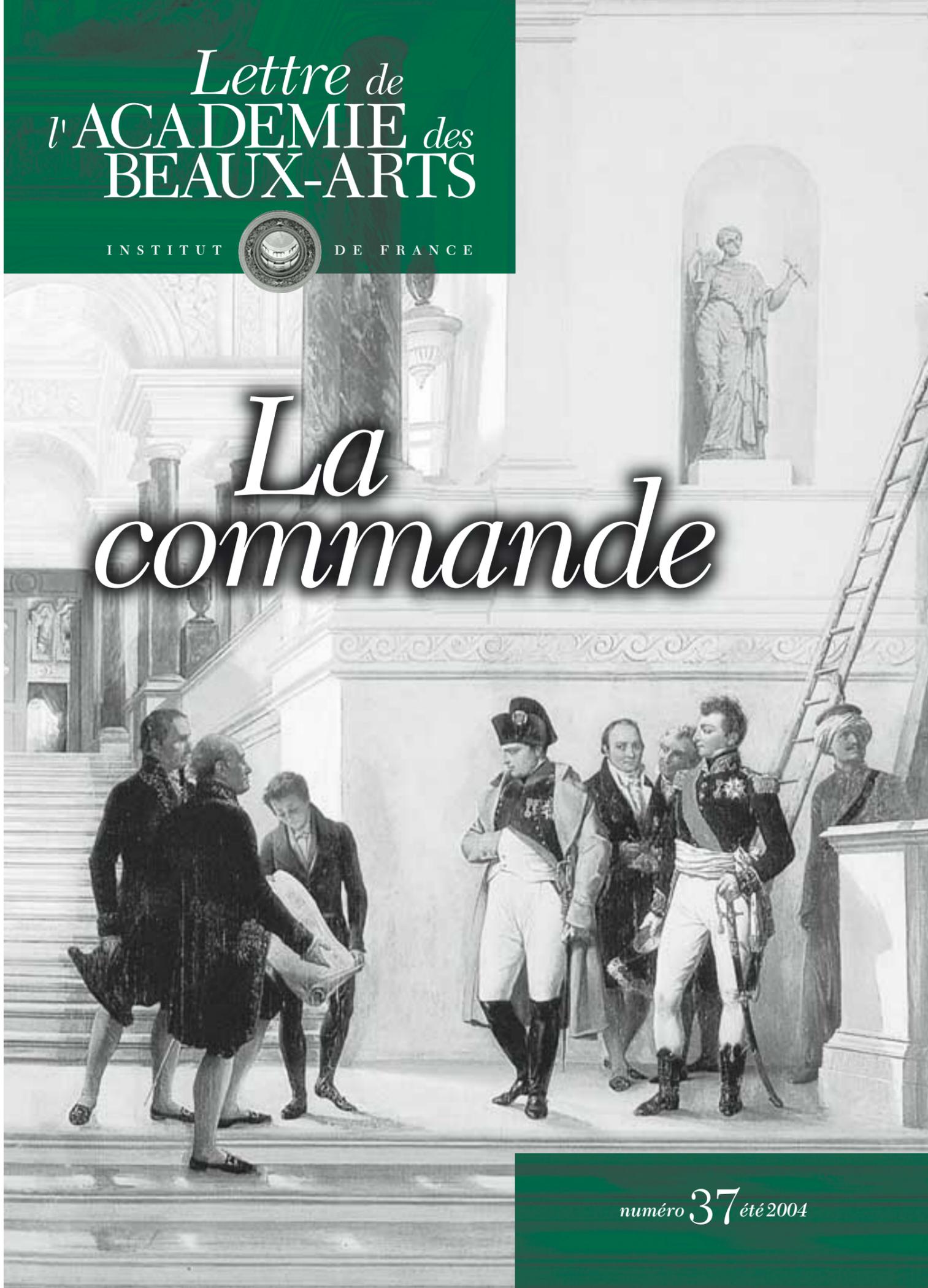


*Lettre de*  
l'ACADEMIE *des*  
BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE



*La*  
*commande*



numéro 37 été 2004

## Editorial

“Passer commande”, c’est ainsi que l’on désigne la mission confiée par un commanditaire à un fournisseur pour obtenir de lui une marchandise qu’il ne sait produire lui-même. En matière d’art, la commande est un témoignage accordé à un créateur, à partir d’un programme, lui confiant la traduction concrète d’une œuvre encore informelle.

Quel artiste ne souhaite bénéficier d’une commande ?

Quels mécènes, quelles institutions, quels amateurs d’art ne ressentent l’envie de posséder la matérialisation de l’idée qu’ils se font de la beauté, de l’Art en général, dont ils décident de confier à l’artiste la totale liberté de la traduction matérielle ?

Mais, à partir de cette commande, quelle est la réelle liberté de l’artiste ? Quelle est pour le commanditaire la garantie d’une réponse fidèle à son rêve ? La réussite d’une telle aventure dépend de la reconnaissance mutuelle des rôles respectifs de chacun des acteurs dans l’action, qui devraient être, avant tout, des partenaires. Or, les règles actuelles de la “commande publique” permettent-elles l’aboutissement fécond d’une telle aventure ? Les données en sont-elles stimulantes ? Entre la solitude de l’artiste, le rêve ardent du promoteur de la création, exprimé dans un programme, le jury qui décide, existe-t-il une connivence qui s’interdit l’indécision voire l’indifférence ?

La commande sait-elle trouver les mots justes, confiés à l’artiste, lui garantissant à la fois sa totale liberté et exprimant l’esprit qui doit faire vivre la création rêvée ?

## sommaire

☛ page 2

Editorial

☛ page 3

Réception sous la coupole :  
Hugues R. Gall

☛ pages 4 à 9

Dossier : La commande

☛ pages 10, 11

Exposition Jean Lurçat  
Donation Simone Lurçat

☛ pages 12, 13

Visite d’exposition :  
Les chefs-d’œuvre de la  
Phillips collection

☛ page 14

Visite d’exposition :  
Ingres-Picasso

☛ page 15

Communication :  
D’une leçon d’histoire aux  
métamorphoses de la création,  
par Henry-Claude Cousseau

☛ page 16

Visite d’exposition :  
Les Très riches Heures du Duc  
de Berry, exposition d’enluminures,  
au Château de Chantilly

☛ page 17

Le Prix de musique de la fondation  
Simone et Cino Del Duca

Prix de Chant Choral  
Liliane Bettencourt

Le Grand Prix d’Orgue  
de l’Académie des Beaux-Arts

☛ page 18

Décès de Marius Constant

☛ page 19

Décès de Simone del Duca

☛ page 20

Calendrier des académiciens

## Réception sous la Coupole



# Hugues R. Gall

Extrait du discours  
prononcé par  
Paul Andreu

“ Dans votre projet,  
dans votre action,  
vous vous tenez au cœur de  
la création. Vous la servez.  
Vous la rendez possible.

Vous ne créez pas le  
spectacle, certes. Vous n’êtes  
ni l’auteur de la musique ni  
celui du livret. Vous n’êtes  
pas le directeur musical du  
spectacle ni son metteur en

scène ni un de ses  
interprètes. Vous n’avez pas  
créé les décors. N’avez-vous  
rien créé ? Mais si bien sûr  
et le 11 septembre, à

Genève, dans le tumulte des  
applaudissements auxquels  
l’émotion vous rend presque  
sourd, vous en êtes certain :

vous avez créé les conditions  
de la création. Vous l’avez  
fait comme vous aviez appris  
à le faire, comme vous le

ferez pour chaque spectacle  
désormais, en rassemblant  
des artistes dont vous pensez  
que de leurs accords et de

leurs oppositions naîtra un  
spectacle nouveau, digne de  
la mission confiée au théâtre  
que vous dirigez. Vous ne

vous livrez pas à je ne sais  
quel calcul de marketing,  
dosant ce que chaque  
décision rapportera en  
nombre de spectateurs, en

scandale propice à la  
communication ou en  
adhésion de la critique. Vous  
agissez au nom d’une vision  
de l’œuvre.

(...) Rien n’entame votre  
passion, rien ne lasse votre  
patience. Les échecs ne vous  
arrêtent pas. Les succès ne  
vous font pas perdre la tête.

Vous me l’avez dit un jour, si  
un mot peut à vos yeux  
résumer votre vie, c’est le  
verbe “construire”.

Elu le 18 décembre 2002, dans la section des Membres libres, au fauteuil précédemment occupé par Daniel Wildenstein, Hugues R. Gall est né le 18 mars 1940 à Honfleur.

Ses études à l’Institut d’Etudes Politiques, parallèlement à une licence de lettres allemandes à l’Université de la Sorbonne, le conduisent au cabinet d’Edgar Faure, ministre de l’Agriculture puis de l’Education nationale. Hugues R. Gall se voit ainsi confier le dossier des enseignements artistiques et travaille à la mise en place du baccalauréat musique, ainsi qu’à la création du département d’enseignements artistiques de l’Université de Vincennes (aujourd’hui à Paris VIII Saint-Denis). Il rejoint ensuite le cabinet d’Edmond Michelet au ministère des Affaires culturelles.

En 1969, Hugues R. Gall est nommé secrétaire général de la Réunion des Théâtres Lyriques nationaux. Rolf Liebermann le choisit ensuite pour adjoint. Hugues R. Gall restera à ses côtés tout au long des sept années d’un mandat qui aura vu l’Opéra de Paris retrouver non seulement son rang international, mais aussi un public fidèle, passionné, nombreux.

En 1980, il est appelé à la direction du Grand Théâtre de Genève. Il y restera quinze ans, faisant de cette maison un haut lieu de la vie lyrique en Europe. Genève saura reconnaître l’apport d’Hugues R. Gall en faisant de lui l’un de ses très rares “bourgeois d’honneur”.

A la fin de son mandat genevois, il est nommé en 1995 à la tête de l’Opéra national de Paris. Les neuf années du mandat d’Hugues R. Gall, qui s’achève en juillet, ont été marquées par la restauration de la confiance entre l’Etat et l’Opéra de Paris, institution désormais gérée avec rigueur et dynamisme. Ces neuf années auront vu la réussite enfin consacrée de l’Opéra Bastille, associé au Palais Garnier dans une relation solidement unifiée : 360 représentations par an sur les deux scènes, devant près de 900 000 spectateurs ; 80 productions lyriques et une politique de commandes qui a permis de faire entrer la création à l’Opéra Bastille, tandis que 60 nouvelles œuvres étaient inscrites au répertoire du ballet.

Hugues R. Gall est administrateur de l’établissement public de l’Ecole du Louvre, de l’Opéra-Comique et de la Fondation Nourév.

Il est Officier de la Légion d’Honneur, Commandeur dans l’Ordre national du Mérite, Officier des Palmes académiques et Commandeur des Arts et Lettres et a reçu le Prix Montaigne en 1996 et le Prix Grand Siècle-Laurent Perrier en 1999. ♦

Extrait du discours prononcé par Hugues R. Gall

“ Faire évoluer le goût de ses contemporains. Quelle mission dans une époque où le goût se cherche, où l’esthétisme est la chose la plus rare. Où la règle des règles est de plaire, mais à tout prix, à n’importe quel prix, à n’importe qui, par tous les moyens...”

Puisque les repères sont brouillés, la responsabilité du marchand, son éthique ne sont-elles pas plus importantes encore ? N’avons-nous pas besoin de guides, d’éveilleurs ? Pour ces guides, le beau et le vrai doivent être les seules querelles qui vaillent. Plus que la beauté de l’œuvre, son authenticité est davantage encore devenue, on peut le déplorer, un élément primordial de sa valeur. Daniel Wildenstein en était conscient plus que quiconque.”

Le texte des discours ainsi qu’un reportage photographique sur la cérémonie sont disponibles sur le site internet de l’Académie des Beaux-Arts : [www.academie-des-beaux-arts.fr](http://www.academie-des-beaux-arts.fr)

# La commande

## Comment rédiger un programme ?

Par Yves Boiret, membre de la Section d'Architecture

Certains imaginent que les éléments d'un programme sont les prémices de l'acte créateur, et ne ressentent pas toujours à sa juste importance le caractère consubstantiel du texte et de sa traduction concrète dans l'œuvre finale.

La formulation explicite et subtile de tous les éléments de la commande est, à égalité, responsable de la qualité du résultat. La commande est l'expression d'un désir intime dont le programme est le menu. Celui qui passe la commande est le premier auteur de la création. Il en est aussi le premier acteur à travers le rôle tenu par un second acteur qui écrit le programme, dresse la liste des besoins matériels et l'assortit de façon suggestive, inspirante, du contenu d'un désir premier. Il en informe alors le troisième acteur et auteur de la réalisation concrète du "rêve".

C'est donc le processus d'une œuvre collective née d'une formulation explicite d'un message informel dont le programme est porteur ; il faut d'abord prévoir de l'utilitaire, du fonctionnel, du quantitatif, répondant selon les données diverses de la commande à des besoins bien déterminés dans des conditions étroitement définies. Mais si le programme demeure à ce seul niveau prosaïque, l'imagination ne sera guidée que de façon creuse et molle. Il faut alors amplifier ces données, tenter de les porter, au moins spirituellement, à un degré d'intensité plastique que l'artiste sait fournir à l'aide de ses moyens propres. Cela peut revêtir des aspects multiples : savoir écrire par exemple ce qui domine et ce qui accompagne, évoquer les caractères d'ambiance et les besoins ressentis à cet égard en termes de gloire, de recueillement, de présence de mystère, de clarté ou de ténèbres,

d'intériorité ou d'ouverture. Le programme doit faire naître, selon les cas, ce qui traduit l'émotion, le spirituel, le rationnel ; ce que seront les points forts ou l'effacement, les marques de symbole ou de simple utilité.

Ce que la musique sait exprimer par des sons, l'architecte dans des espaces et par des formes, les artistes par la pulsation des matières, des couleurs, des jeux avec la lumière, tous ces moyens dirigent le regard et entraînent la pensée dans des directions et dans des dynamiques adaptées au souhait intuitif de la commande. L'art possède cette propriété merveilleuse d'être, à travers ceux qui le pratiquent, l'interprète compréhensif, car adaptable à toutes volontés sous-jacentes, pour ajouter à l'utilitaire la sublimation des lieux ou des sujets traités.

Riches de tous ces moyens d'expression, l'architecte, le peintre, le sculpteur, le verrier possèdent des recettes pour faire naître l'esprit du lieu. Mais seul le programme leur permettra de choisir les circonstances de leur mise en œuvre pour y faire surgir l'esprit.

"Le but du monde est le développement de l'esprit et la première condition de l'esprit, c'est sa fidélité" (Renan).

Comment alors, dans la fidélité au "rêve", faire paraître cet esprit dans les données indicatives du programme ?

Si l'on s'interdit, à juste titre, d'imposer à l'artiste les moyens de son art, de son traitement, de son expression, on doit en revanche lui fournir le cadre général où son inspiration s'exprimera en toute liberté. ♦

A gauche : Musée archéologique de Lyon, Bernard Zehrufuss, architecte, 1976.

*De tout temps, nombreuses sont les œuvres d'art qui ont vu le jour suite à une commande venue d'un dirigeant, d'un mécène, d'une institution. Fait du prince ou politique culturelle, la commande est un des ressorts de la création artistique. Qu'en est-il aujourd'hui de cette pratique millénaire ? Comment les artistes contemporains réagissent-ils face à la commande ? Cette injonction à créer est-elle plus ou moins stimulante pour leur travail, comment l'intègrent-ils (ou non) dans leur trajectoire personnelle ? Comment, par le biais de la commande, établir une connivence, un passage de relais entre différentes disciplines artistiques ? Autant de questions plus que jamais à l'ordre du jour, et auxquelles ont répondu plusieurs membres de notre Académie.*

## La commande publique dans l'espace public

Par Guy de Rougemont, membre de la Section de Peinture

Une commande publique adressée à un plasticien est un moment fort dans l'avancement de ses travaux.

Quels qu'en soient la nature et le mode de désignation, l'artiste se doit de rassembler toutes ses capacités d'analyse de la situation.

L'économie d'une commande publique est complexe, car elle touche au politique, au social, au financier et à sa destination.

Je ne m'attarderai pas sur le principe du concours avec ce que cela implique quant à la composition du jury, la rédaction du règlement et le cahier des charges, ni sur la désignation par le "fait du prince". J'ai pratiqué les deux.

Au fil du temps, j'ai répondu à bon nombre de commandes publiques : de l'Etat, de Villes, et de Sociétés œuvrant dans l'espace public. J'en ai refusé, pour des raisons esthétiques, celles du genre "cache misère" : le mur pignon laissé en attente d'un immeuble mitoyen jamais construit, ou cet espace résiduel, que les urbanistes nomment "dent creuse", qu'il serait bien de

*“ Comme son nom l'indique, une commande publique, une fois réalisée, s'adresse à tous, est accessible à tous, est propriété de tous.”*

combler, ou encore ces transformateurs EDF, ces châteaux d'eau qu'il faudrait habiller de couleurs pour en faire un événement plastique, un signal... Il y a aussi celles que j'ai refusées pour des raisons morales, à tort ou à raison, cela relève de mon éthique, en milieu carcéral par exemple ou lorsque le risque de détournement à des fins mercantiles ou utilitaires paraissait inéluctable.

Comme son nom l'indique, une commande publique, une fois réalisée, s'adresse à tous, est accessible à tous, est propriété de tous.

Cela responsabilise lourdement le peintre ou le sculpteur, qui ayant compris les tenants et aboutissants de la commande, va maintenant mettre en œuvre le choix esthétique qui est le sien, avec détermination, sans concession.

Il lui faut dominer les questions de taille, de matériaux et de résistance aux agressions de toutes sortes, particulièrement en milieu urbain.

Les échanges avec le commanditaire, les entreprises et les usagers du lieu d'implémentation, peuvent être fructueux ou conflictuels.

L'artiste est alors encore plus seul que dans son atelier. Il lui faut à chaque instant protéger son œuvre, l'expliquer, la faire comprendre.

L'artiste a une forte conscience professionnelle en ce qui concerne son œuvre, *a fortiori*, lorsqu'il la rend accessible à tous, car le risque est grand.

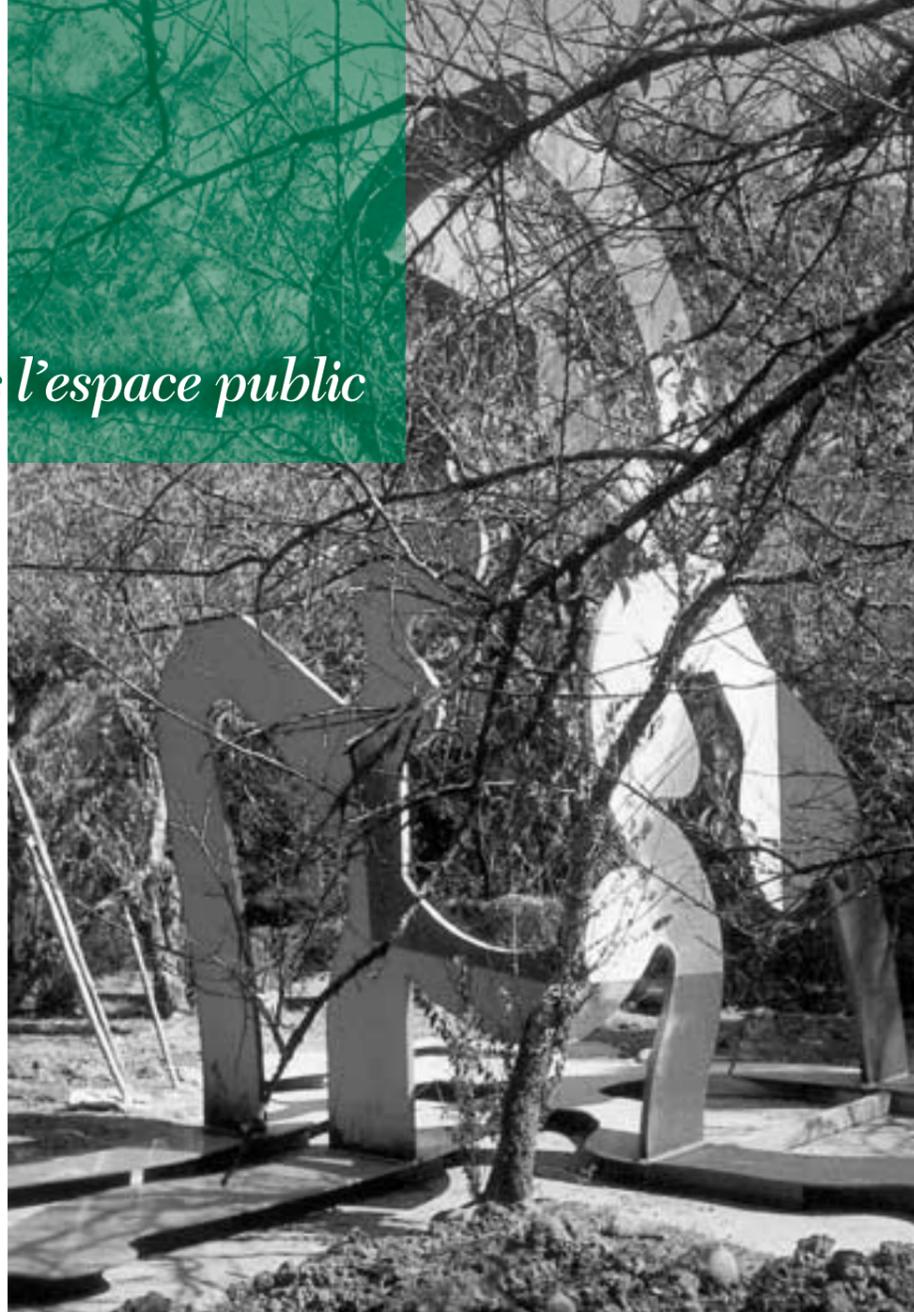
J'avoue bien aimer cette "bagarre" qui raffermi la pensée critique que l'on a de son œuvre.

J'aime moins le détachement qu'affichent certains commanditaires une fois l'œuvre achevée. Ce désintérêt, qui va augmenter avec le temps, mène au non-entretien de l'œuvre, à sa ruine à plus ou moins long terme.

Les instances de la protection du patrimoine laissant faire, peu soucieux de veiller à ce qui est cependant déjà de leur ressort.

Mes nombreuses réalisations dues à des commandes publiques, dans l'espace public, bien souvent retombées dans l'anonymat, une fois l'inauguration passée, font partie du quotidien d'une multitude de personnes à travers le monde.

Voilà qui est plus gratifiant que d'avoir une œuvre dans un musée ! ♦



A gauche : Ombre chinoise, Taïwan, Taïwan 2003, acier peint, 430 x 450 x 800 cm, Guy de Rougemont.

Ci-dessous : sculpture devant la Maison de la Culture de Grenoble. Marta Pan, sculpteur, André Wogenscky, architecte.

## Une connexion entre les arts

Par André Wogenscky, membre de la Section d'Architecture

*“ L'art doit avoir précisément cette propriété de nous mettre en connexion avec celui qui l'a créé.”*

Que se passe-t-il lorsqu'un architecte étudie un projet d'architecture ? Il doit d'abord traverser tout un dédale de préoccupations et régler des problèmes utilitaires pour que l'architecture réponde à des fonctions déterminées.

Au moment où des formes à construire dans l'espace commencent à paraître, il se produit un phénomène extraordinaire : dans cet espace qui commence à vivre dans son imagination il se produit, comme on dit en musique, des "silences", des "sopirs". Il se produit aussi des carrefours, des endroits où se rencontrent tous les champs d'énergie. C'est ce qui forme en réalité l'architecture, car elle n'est pas faite seulement de matière mais d'énergie dont l'architecte réussit à charger la matière. C'est l'espace et dans cet espace, toutes les directions ne sont pas semblables, n'ont pas la même valeur, elles se recoupent, entraînent les yeux, la pensée dans des dynamismes qui vous projettent jusqu'à la beauté, la poésie.

Et puis, il y a des endroits plus creux, plus mous, et l'architecte sent très bien qu'il ne doit pas chercher à remplir ces silences mais qu'il doit amplifier cette pulsation. Et pour augmenter cette pulsation et la porter à un degré suffisant d'intensité, il essaye d'augmenter celle-ci aux endroits qu'il veut intenses ; à ce moment-là, l'architecte ressent la désagréable impression d'être à bout de souffle.

Les moyens d'architecture ne lui permettent pas d'arriver à l'intensité plastique supérieure qu'il recherche. C'est alors qu'il a la chance de pouvoir appeler au secours le sculpteur ou le peintre en lui disant : "Tu vois, à cet endroit précis, dans le champ de forces déjà créé, il faut que tu ajoutes de l'intensité parce que moi, je n'en suis pas capable. Alors, prends le relais. Je suis, moi, essoufflé..."

L'architecture est UNE. Les vides, les silences, les soupirs, qu'il faudrait bien se garder de renforcer, sont des lieux de repos et non d'intensité... Mais

ce n'est pas facile si le peintre, le sculpteur, le tapissier, le maître-verrier n'ont pas la volonté de connaître l'architecte : en effet, celui-ci n'est plus là pour leur permettre de poser des questions afin de comprendre son processus, et venir, avec modestie, le prolonger.

Et pourtant l'art doit avoir précisément cette propriété de nous mettre en connexion avec celui qui l'a créé.

Cette connexion est-elle alors impossible ? Est-ce que lorsque nous entendons *La Flûte enchantée*, nous ne sommes pas tout à coup dans un extraordinaire rapprochement avec Mozart ? Et cela grâce à des interprètes de talent !

Alors n'est-il pas possible au peintre, au sculpteur d'aujourd'hui, en pénétrant l'architecture par un effort de compréhension et d'analyse, d'établir malgré la séparation du temps, cette connexion qui permettra le prolongement en conservant l'unité ? ♦



## La commande musicale

Par Serge Nigg, membre de la Section de Composition musicale

Jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, les compositeurs occupaient une situation sociale qui intégrait à leur fonction le principe de la commande permanente. Ainsi, les Maîtres de Chapelle, les compositeurs attachés au service des Souverains, des grands seigneurs, des dignitaires de l'Eglise, devaient fournir constamment une nourriture nouvelle à l'appétit de leurs protecteurs.

Pendant tout le XIX<sup>e</sup> siècle, et au-delà, enfin libérés de contraintes souvent serviles (l'on pense, bien sûr, au Prince Esterhazy et à Haydn) ils durent s'efforcer, tant bien que mal, de trouver les moyens d'existence qu'une Société indifférente sinon hostile, surtout dans une France assez ignorante en matière musicale, ne semblait guère disposée à leur offrir (l'on sait à quel point Berlioz en souffrit).

Les seuls compositeurs reconnus et pouvant accéder à la célébrité, étaient ceux dont les ouvrages se voyaient souvent affichés à l'Opéra : ainsi Meyerbeer, Rossini, Gounod, Saint-Saëns ou Massenet, parmi d'autres.

La commande symphonique n'existait pratiquement pas. Une grande partie des partitions qui forment l'essentiel de notre patrimoine symphonique fut composée par des musiciens qui avaient une fortune personnelle (comme ceux qui appartenaient à la Schola Cantorum - mis à part César Franck qui courait le cachet) ; ou bien les quelques-uns qui obtinrent des commandes de mécènes privés, de grandes compagnies de ballet comme les "Ballets Russes", ou encore d'autres qui furent soutenus par des chefs d'orchestre renommés.

Une situation nouvelle se manifesta à l'époque de la Libération, après 1945. C'est la Radiodiffusion Nationale qui assumait l'essentiel du renouveau. De puissants moyens le lui permirent : l'utilisation permanente de plusieurs orchestres symphoniques, d'un orchestre de chambre, de nombreux ensembles instrumentaux, d'un grand chœur mixte, d'une maîtrise.

Et puis la nomination de dirigeants artistiques intègres, désintéressés, de grande qualité humaine et professionnelle : Paul Gilson, Henry Barraud, Henri Dutilleul notamment, qui accomplirent une œuvre considérable, développant une activité multiforme dans laquelle la création musicale jouait un rôle primordial.

En dehors des nombreuses commandes symphoniques, chorales ou de musique de chambre, une nouvelle forme de création fut explorée : ce que l'on a appelé : le "théâtre radio-phonique". La collaboration d'écrivains renommés ou nouveaux, de comédiens de premier plan et de compositeurs, souvent frais émoulus du Conservatoire Supérieur de Paris, contribua à donner à notre Radio une réputation internationale sanctionnée par de nombreux "Prix Italia" (le plus notoire des prix interna-

tionaux de Radio, fondé par la R.A.I., auquel participait une trentaine des plus importantes Radios du monde).

L'intérêt puissant de cette fébrile activité résidait dans le fait que les œuvres étaient immédiatement diffusées à l'antenne, souvent rediffusées et envoyées aux Stations étrangères dans le cadre des "Echanges Internationaux". L'on comprendra que c'était là le plus clair des moyens d'existence de la génération de l'après-guerre (en dehors de la musique de film).

Un second élan fut donné à la commande musicale à partir de 1966, lorsque Marcel Landowski commença à transformer de fond en comble la pratique musicale de la France (hors radio).

Les autorités ministérielles qui avaient jusqu'alors la charge de la vie musicale brillaient par une absence totale d'idées et de volonté. Les quelques miettes de commandes distribuées à quelques malheureux compositeurs ne pouvaient tenir lieu de politique. De plus, entre les deux dernières guerres, les quelques œuvres commandées par l'Etat n'étaient pratiquement jamais exécutées : elles étaient mortes avant d'être nées.

*“ Entre les deux dernières guerres, les quelques œuvres commandées par l'Etat n'étaient pratiquement jamais exécutées : elles étaient mortes avant d'être nées.”*

Le nouveau Directeur de la Musique tenait pour nécessaire de lier obligatoirement commande et exécution. Il encouragea orchestres, festivals, ensembles instrumentaux à désigner ceux qu'ils souhaitaient voir programmer ; et l'habitude fut prise de favoriser la commande d'œuvres nouvelles par la collaboration des Institutions musicales et de la Direction de la Musique dont une commission indépendante et sans parti-pris esthétique jugeait du bien-fondé des demandes.

Malheureusement, dans le cas de la Radio et de la Direction de la Musique, il semble que la situation se soit progressivement dégradée, laissant la part belle à l'intégrisme esthétique, à l'intolérance du "musicale correct", privant ainsi la création musicale d'une bonne part de sa vitalité.

Pourtant, un large espace de liberté a été reconquis depuis la fondation, en 1991, par Marcel Landowski, de l'Association "Musique Nouvelle en Liberté".

Cette remarquable institution a pris une part importante dans notre vie musicale. Ayant les moyens de son ambition, exemplaire dans l'objectivité de ses choix, elle a pu susciter un nombre impressionnant de créations, dans les meilleures conditions d'exécution, perpétuant l'idée de lier commande et exécution ; et cela toujours en liaison avec nombre d'orchestres, d'ensembles instrumentaux, de Festivals et de solistes brillants.

Les compositeurs de la toute nouvelle génération, notamment ceux qui ont su se dégager des oukases calamiteux imposés par certains de leurs aînés, se sont trouvés particulièrement encouragés.

Il faut espérer qu'ils tiendront leurs promesses et contribueront, à la mesure de nos espoirs, au renouvellement de la création musicale. ♦



Fleur de taille, collection privée. Antoine Poncet.

abstrait, à la fois puissant, élané et triomphant, une forme dynamique en bronze ou en granit, exprimant la puissance de l'homme s'élançant vers la victoire certaine. On pourrait aussi imaginer de la représenter par un rayon... c'est cette ouverture vers le futur qui m'intéresse.

Pour les décideurs, oser prendre le risque de représenter Zidane par une forme dynamique plutôt que par une sculpture figurative, là réside la responsabilité de la commande publique. Quand l'enthousiasme d'un mécène, d'un roi, d'un cardinal, faisait travailler un artiste en lui laissant toute liberté pour s'exprimer, le processus était simple. Mais actuellement ces concours

qui imposent des programmes entravant l'artiste et sa créativité constituent un danger extrême pour l'arrivée dans l'urbanisme contemporain de grandes œuvres qui marquent notre époque. J'espère

vraiment qu'il y aura une reprise de conscience, comme avant l'arrivée de Malraux, où au travers des 1%, la commande publique permettait à des artistes sculpteurs, peintres, lissiers, d'être choisis par un architecte, qui devenait un ami, et donnait à l'artiste la possibilité de s'exprimer. Hélas, souvent les architectes ont de la peine à laisser toute liberté à un peintre ou à un sculpteur avec lequel ils veulent travailler, parce que très souvent ils considèrent savoir aussi bien que ceux-ci ce que sont la forme et la couleur, si bien que le résultat est très éloigné de ce que pourrait apporter une vraie collaboration entre l'artiste et l'architecte.

La commande publique a le mérite de mettre l'art dans la rue, à la portée de chacun, et c'est pourquoi elle doit rester une des priorités de nos démocraties.

En temps que sculpteur, je préfère évidemment travailler en toute liberté. Si la commande publique intervient parfois comme un déclencheur, j'aime aussi envisager après la réalisation de l'œuvre le cadre dans lequel elle pourra s'inscrire. ♦

## Mettre l'Art dans la rue

Par Antoine Poncet, membre de la Section de Sculpture

En préambule à ces quelques réflexions sur la commande publique et sur la sculpture monumentale dans l'espace urbain, je voudrais évoquer la mémoire de mon confrère Etienne Martin. Au moment des grandes commandes du Président Mitterrand, il a été approché pour réaliser un monument en hommage à Pierre Mendès-France. Lorsqu'il lui fut demandé comment il comptait représenter ce personnage illustre, il a répondu qu'une borne suffirait à évoquer le repère qu'il avait laissé dans notre histoire collective... Au-delà de la représentation du personnage, il s'agissait d'évoquer son importance symbolique. Je trouve pour ma part cette idée passionnante. Les moyens que nous donnent aujourd'hui la liberté de l'abstraction, des tendances contemporaines, des matières, des techniques et des procédés que la science a mis à notre portée, tout cela permet de représenter un grand homme par une œuvre non figurative. C'est dans ce sens que je travaille. Par exemple, si j'avais à faire un monument dédié à Zidane, au lieu de le représenter ballonné au pied et musculature épanouie, je réaliserais un volume

*“ Si j'avais à faire un monument dédié à Zidane, je réaliserais un volume abstrait.”*



# Jean Lurçat

*Durant l'été, une exposition des œuvres de Jean Lurçat, est présentée au Palais de l'Institut de France.*

“ La tapisserie c'est principalement chose d'architecture... C'est un objet, et dans son essence un tissu, dont le devoir est d'habiller un peu de bâtiment à qui, sans cet ornement, eût sans doute manqué un je ne sais quoi de charme, de passionnel.

Comment se présente à nous une tenture murale ? Eh bien, c'est un tissu rugueux, terrien, énergique, souple, certes, mais par chance d'une souplesse moins courtesane que la soie ou le linon. Lourde. Et c'est là où nous atteignons le centre du problème. Lourde de matière et lourde de signification. Car si toute cette laine, toute cette toison nouée sur chaîne par des entrelacs et des nœuds savants et une attention ouvrière sont de poids certain, si ce tissu est vraiment "retentissant", c'est qu'en plus, il est lourd, et lourd d'intentions.

C'est cela qui arrime sa somptuosité à l'homme et à l'édifice. C'est un tissu, et qui comporte donc un duo. L'artiste et son exécutant. Et puis des outils, des peignes, des rouets, des métiers de chêne, des tours de main, des secrets transmis de bouche à oreille ; des traditions familiales ; des conciliabules journaliers entre l'artiste et son exécutant ; des apprentissages ; un souci constant du prix juste et équitable des choses ; un souci de la qualité des matières. Tout un chacun peut se précipiter sur une toile, contre une toile et "l'envahir" de ses caprices. La tapisserie se venge, elle, de toute outrecuidance puisque, si nous n'avons pas consenti à respecter sa spécificité, nous n'avons plus, l'ouvrage terminé, en face de nous, que faux aspect, fausse monnaie, copie moquée par l'original ; masque ou grimace.”

Jean Lurçat

A gauche : La Femme au voile rouge, huile sur toile, 1928.  
Ci-dessous : La Belle armoire, tapisserie, 1962.



*Exposition présentée au Palais de l'Institut de France, Salle Comtesse de Caen, 27 quai de Conti, 75006 Paris, jusqu'au 22 août, du mardi au dimanche de 11h à 18h, entrée libre.*

Jean Lurçat, élu membre de l'Académie des Beaux-Arts le 19 février 1964, fut l'un des artistes majeurs de notre Compagnie au cours de la seconde partie du XX<sup>e</sup> siècle. Dès 1939, celui qui avait été un peintre reconnu, influencé par le cubisme puis par le surréalisme, s'attacha à redonner ses lettres de noblesse à l'art du tissier. En élisant au sein de sa section de Peinture un peintre-cartonnier, notre Académie officialisait la renaissance d'un art depuis longtemps négligé avant d'être régénéré par Jean Lurçat.

L'œuvre de Jean Lurçat est immense : elle témoigne de la multiplicité de l'inspiration de cet artiste multiple, qui créa avec autant de bonheur des dessins, des peintures à l'huile, des gouaches, des lithographies, des céramiques et des ouvrages de bibliophilie. L'exposition organisée au Palais de l'Institut permettra au public d'en découvrir un certain nombre. Toutes les œuvres présentées font partie de l'importante donation faite par Simone Lurçat à l'Académie des Beaux-Arts en décembre 2001. Cette donation est venue enrichir le patrimoine artistique de notre Compagnie, qui en assurera le rayonnement et fera mieux connaître l'œuvre de l'artiste, trop peu représentée à Paris.

Le visiteur pourra découvrir une quinzaine de tapisseries, datant de toutes les périodes de création de Jean Lurçat, qui constituent un précieux échantillon de son œuvre tissée immense - la plus importante que nous ait laissée un artiste au XX<sup>e</sup> siècle - mais également des peintures, donnant un éclairage sur les débuts de la carrière de l'artiste, des céramiques, ainsi que des ouvrages de bibliophilie rarement montrés. ♦

Arnaud d'Hauterives, secrétaire perpétuel



Le déjeuner des canotiers, Renoir, 1881.

## Questions à Léonard Gianadda

### Pourquoi avoir créé cette Fondation à Martigny ?

En 1976, deux événements simultanés changent le cours de mon existence. Lors de fouilles entreprises à Martigny, ma ville natale, en vue de la construction d'un immeuble locatif – je suis architecte et ingénieur – les archéologues découvrent les vestiges d'un antique temple gallo-romain. J'obtiens néanmoins le permis de construire, c'est-à-dire le permis de raser ces vestiges, ce qui me dérangeait profondément. Le 24 juillet de cette même année, mon frère cadet Pierre est victime d'un accident d'avion, à Bari dans le sud de l'Italie, au retour d'une expédition zoologique en Egypte. L'avion prend feu, Pierre s'en échappe mais deux de ses camarades restent prisonniers de l'appareil en flammes. Mon frère tente de leur porter secours mais, grièvement atteint à son tour, décède une semaine plus tard des suites de ses brûlures. Je décide alors de bâtir une Fondation qui portera le nom de mon frère, ce qui me permettait également de préserver les vestiges du temple antique.

### Quelle politique poursuivez-vous dans la constitution de votre collection permanente et dans la programmation des expositions temporaires ?

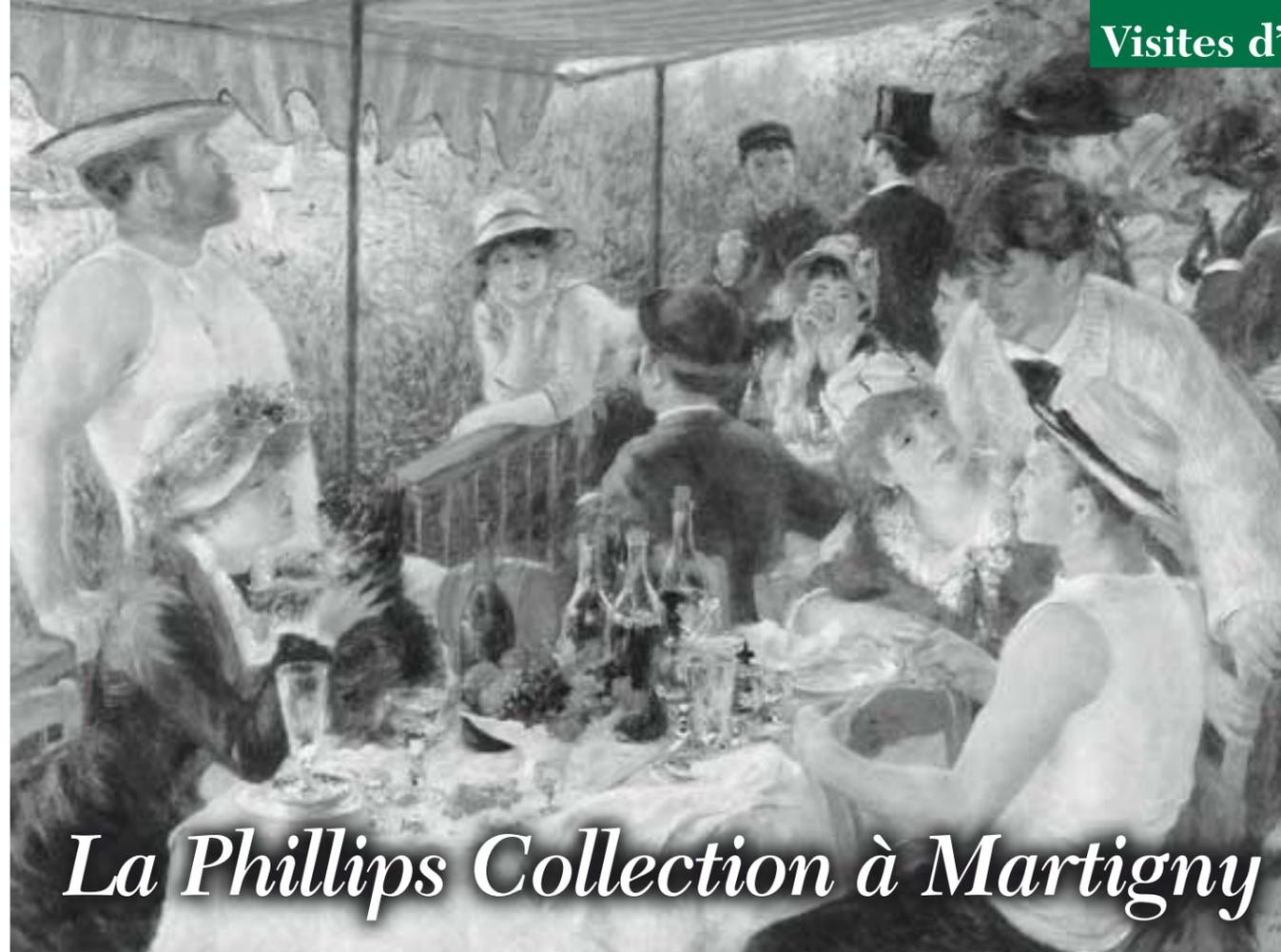
Je souhaitais que cette Fondation soit un lieu animé, vivant, où il se passe quelque chose. D'où la nécessité de créer en permanence des événements, d'où la programmation d'expositions temporaires, de saisons musicales. C'est ainsi que nous avons accueilli plus de six millions de visiteurs en vingt-cinq ans. La Collection de la Fondation comprend principalement des œuvres présentées dans ses jardins : un véritable parcours de la sculpture du XX<sup>e</sup> siècle.

### Quel bilan pouvez-vous tirer de votre action après ces années de travail à Martigny ?

Le 8 juin dernier, Cecilia Bartoli donnait un nouveau concert à la Fondation. Amie fidèle, elle revient chez nous chaque année. Cecilia Bartoli qui chante en face du Déjeuner des canotiers de Renoir : qu'aurais-je pu souhaiter de mieux ?

### Comment souhaitez-vous développer votre travail et orienter votre action dans les prochaines années ?

Je me suis trouvé au bon moment, au bon endroit. J'ai pu disposer de moyens, de temps et surtout d'une santé qui m'ont permis de réaliser un rêve fou, depuis plus d'un quart de siècle. A mon âge, on ne tire plus de plans sur la comète : à chaque jour suffit sa peine.



## La Phillips Collection à Martigny

## Voyage à Martigny

Par Gérard Lanvin, membre de la Section de Sculpture

Le 28 mai, des membres de l'Académie des Beaux-Arts firent le voyage de Martigny, dans le Valais Suisse, à l'occasion de l'exposition *Les chefs-d'œuvre de la collection Phillips (Washington)*, qui se tenait à la Fondation Pierre Gianadda. Elle venait d'ouvrir et dure jusqu'au 27 septembre 2004.

Une soixantaine de peintures sont là rassemblées d'une collection surtout riche en œuvres du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle. C'est un ensemble qui éclaire vivement les Temps modernes, voire post-modernes, comme aussi leurs origines.

Dès l'entrée, un Gréco et un Goya traitent du même sujet, Saint Pierre, et semblent livrer quelques clés. Chardin ouvre à ce qui est improprement nommé nature morte, un champ que développe Cézanne, qu'explorent Braque, Juan Gris. Le paysage triomphe, le groupe s'anime autrement : Daumier, avec un des grands formats présentés, *L'Émeute*, inspiré de la révolution de 1848 ; et Renoir plus encore, avec le *Déjeuner des canotiers*, qui fait figure de manifeste. Ce ne sont là que quelques points forts.

Duncan Phillips voulait faire de sa maison de Washington, agrandie et devenue musée, un lieu de relation et, disait-il, de conversation. L'hémicycle de Martigny s'y prête à merveille, encore que la paix qui y règne porte aussi au silence, un silence que l'on voudrait dense comme une toile de Courbet, traversé de fulgurations qui aussi bien qu'elles exercent l'esprit, comblent l'œil. ♦

## le dialogue de l'art et de la nature

Par Paul-Louis Mignon, correspondant

Les académiciens des Beaux-Arts étaient, en Suisse, les hôtes de leur confrère, associé étranger, Léonard Gianadda.

Martigny est une ville de quinze mille habitants entre les hautes montagnes valaisiennes. Dès la descente du train, l'art y est présent. Dans le passage souterrain que le voyageur doit emprunter, Léonard Gianadda a eu l'idée de rappeler l'importance de la civilisation gallo-romaine dans la ville. Les parois auxquelles il a prêté un décor de marbre, proposent une suite de vitrines où sont exposées des poteries, des sculptures retrouvées dans la région. Aux ronds-points des avenues qui conduisent à la Fondation, Léonard Gianadda a dressé de grandes sculptures d'artistes suisses.

La masse architecturale de la fondation semble répondre aux montagnes environnantes et s'ouvre sur un magnifique parc de sculptures, un espace vallonné que Léonard Gianadda a modelé, où sont préservés les vestiges gallo-romains, où, ça et là, alternent une végétation qu'il a conçue et d'admirables œuvres de Maillol, Brancusi, Rodin, Bourdelle, Calder, César, Dubuffet, Arman, Poncet, Moore, Ernst, Nicky de Saint-Phalle, Richier... Et une mosaïque de Chagall.

Le bâtiment coiffe une ample salle qui accueille en son centre des soirées musicales avec de grands artistes. Tout autour, sur les murs, les tableaux forment une ronde saisissante, favorisant le regard.

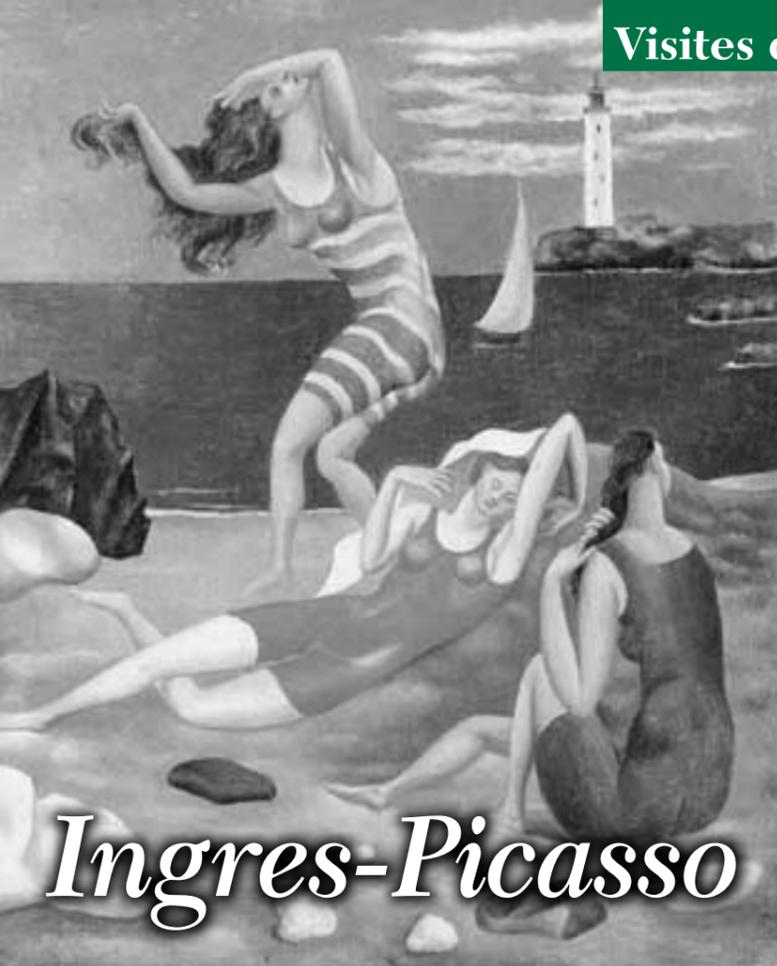
Les "Chefs-d'œuvre de la Phillips Collection de Washington" font l'objet d'une exposition exceptionnelle à la Fondation Pierre Gianadda à Martigny (Suisse), unique passage en Europe. Des œuvres de Cézanne, Courbet, Daumier, Degas, Van Gogh, Monet, et de vingt-sept autres artistes parmi les plus grands, sont exposées. Événement rarissime, on peut y admirer le célèbre tableau de Renoir *Le déjeuner des canotiers*, et plus de cinquante chefs-d'œuvre de l'art européen.

Le visiteur va de surprise en surprise. Dans une salle attenante spécialement aménagée, la collection Franck offre un ensemble d'œuvres de Cézanne, Van Gogh, Ensor, Lautrec, Picasso, Van Dongen. Plus loin, un musée de l'automobile, superbe, rassemble quarante et un véhicules de 1897 à 1939...

Surprenante création en mouvement que la Fondation Pierre Gianadda dans le dialogue de l'art et de la nature. ♦



**Fondation  
Pierre Gianadda  
Martigny, Suisse  
Jusqu'au 27 septembre  
Tous les jours  
de 9h00 à 19h00**



# Ingres-Picasso

Rapprocher ou confronter des artistes est un exercice à la mode. Tant mieux, si l'exercice complète les connaissances acquises sur les-dits artistes et leur œuvre : il en fut ainsi avec l'exposition présentée l'hiver dernier au Grand Palais, Matisse-Picasso.

Ce dernier "revient" (mais on peut imaginer sans risque d'erreur qu'il n'en finira pas de "revenir") pour une confrontation avec Ingres et les motifs de réunir et opposer les deux ne manquent pas : l'académique (le dictionnaire invoque Ingres pour définir le mot : "on a parfois accusé Ingres d'académisme, sans comprendre son originalité profonde") et le dynamique, l'ancien et le moderne, le pudique et l'érotique, etc... Déclinons, déclinez, rapprochements - oppositions, l'important est de scruter ce qu'a retenu Picasso de l'œuvre de celui qu'il tenait en grande admiration.

L'exposition présentée au Musée Picasso, analyse effectivement l'influence sur l'inspiration de Picasso d'une démarche qu'Ingres avait initiée, dans une sorte de continuité, malgré cent ans de décalage.

Le thème de l'érotisme dans l'œuvre des deux peintres permet par exemple d'illustrer ce propos. Tout commence avec *Le Bain turc*, qu'Ingres a peint en 1865, deux ans avant sa mort, mais révélé seulement au grand public au Salon d'Automne 1905. Sur cette toile superbe, pas de turquerie, peu de bain (hormis une silhouette qui semble faire trempette dans une eau qu'on ne voit pas), des femmes nues. La toile assemble en fait des études anatomiques féminines dans un hamman. De ces corps de femmes alanguies en positions lascives, amas dense de seins, cuisses et ventres, émane un érotisme indéniable.

Ingres est mort depuis 38 ans lorsque Picasso découvre cette toile. Elle l'impressionne, il en reprend un an plus tard certaines silhouettes pour ses études *Le Harem* (1906) et *Les Demoiselles d'Avignon*

(1907). Il revient au *Bain turc* soixante ans plus tard (*Clin(s) d'œil au Bain turc* et *Autour du Bain turc* (1968)), avec des eaux-fortes sur cuivre qui présentent un enchevêtrement de nus féminins aux mamelles volumineuses, dont l'intrication en positions non académiques lui permet de multiplier les angles de vue et de dévoiler ainsi l'anatomie féminine, pubis, toisons et sexes, en totalité.

Les années 1915 à 1921 constituent dans l'œuvre de Picasso une période "Ingresque", si inspirée de celle de son prédécesseur, que les critiques de l'époque ne cessent d'associer les deux artistes et argumentent l'invocation de "pastiche". La confrontation du portrait par Ingres de *Madame Rivière* (1805), avec celui d'*Olga dans un fauteuil* (1917) de Picasso, qui s'approprie les inventions du premier et les reprend à sa façon, témoigne de la dette de ce dernier à son aîné.

Mais, comme tout artiste inspiré par un prédécesseur, Picasso ne copie pas, il invente. Dans les années 30, à partir de la sensualité mesurée et retenue d'Ingres, il invente un érotisme qui s'inscrit dans la poursuite de ses recherches picturales, sans cesse liées à l'évolution de sa créativité. La reproduction de *Odalisque à l'esclave* d'Ingres (1858), qu'il avait punaisée au mur de son atelier, était pour lui, écrit André Salmon, une "icône". Lorsqu'en 1934, il peint sa *Femme nue dans un jardin*, il reprend l'*Odalisque*, mais ne retient que la belle ondulation de sa silhouette. Puisqu'Ingres a commencé la recherche, pourquoi ne pas forcer le mouvement ondulatoire et tordre la colonne vertébrale de l'*Odalisque*, jusqu'à représenter sur un même plan le recto et le verso de l'anatomie féminine ? Ainsi prend corps au propre et au figuré l'un des premiers résultats de la recherche de Picasso.

Dans les années 1960, il revient à l'un des thèmes d'Ingres pour faire progresser son interrogation sur le peintre et la peinture. Admirateur de Raphaël, Ingres avait entrepris une suite de mines de plomb rehaussées de blanc, destinées à scruter les amours du peintre avec son modèle.

Picasso reprend le thème ingresque (1968-1970) et en vingt-cinq eaux-fortes sur cuivre marquées d'un érotisme débridé, il explore toutes les faces (c'est le cas de le dire !) de la passion charnelle du peintre pour son modèle. Il métaphorise ainsi sa passion pour la peinture, la violence du désir de pénétrer, d'élucider le mystère de la création artistique. Comment franchir les obstacles des difficultés techniques, du mécénat (un pape voyeur) et de l'inspiration, pour donner aux voyeurs que sont tous les amateurs, une œuvre élevée au dessus d'elle-même, de ses limites et de ses contingences ?

Au terme de cette belle exposition, pourrait-on opposer Ingres-la-pudeur à Picasso-l'érotisme ? Ce serait aussi réducteur qu'inintéressant. A chacun son érotisme, le visiteur appréciera celui des deux artistes selon le sien, tel ou tel estimera peut-être les femmes lascives d'Ingres plus érogènes que celles de Picasso. Car Ingres n'est pas si pudique, lui qui ne pouvait se permettre en 1865, ce que Picasso s'autorisera cent ans plus tard. Ses carnets de dessins conservés au Musée de Montauban et auto-censurés pour cause d'académisme et de mœurs de son temps, montrent qu'il savait être aussi érotique que Picasso. Différemment. En peinture comme ailleurs, l'érotisme ne prend du sens, que par le sens qu'on lui donne. ♦

**François-Bernard Michel, membre de la Section des membres libres**

En haut : Les baigneuses, été 1918, Picasso.

Ci-dessus : Le Bain turc, Ingres, 1859-1863.

# D'une leçon d'histoire aux métamorphoses de la création

Par Henry-Claude Cousseau, Directeur de l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts

Institution plusieurs fois séculaire, L'Ecole nationale, impériale, royale, puis finalement nationale supérieure des beaux-arts, héritière directe de la première Académie Royale, celle de Peinture et de Sculpture, fondée en 1648, par Louis XIV, demeure un haut lieu de rencontre entre la création, le patrimoine et l'histoire. Elle entame aujourd'hui, dans le cadre européen, l'une de ses réformes majeures. Depuis 1968, année marquante, sinon fatidique dans son histoire, l'Ecole n'en n'avait pas moins connu trois réformes successives, liées à l'évolution de l'art contemporain et de son enseignement. Celle-ci est donc la quatrième au cours de ces trois dernières décennies. Elle veut tout à la fois répondre aux impératifs de la mise vigueur des récentes normes européennes et profiter des circonstances pour mieux affirmer sa singularité et son adaptabilité aux formes nouvelles de la création contemporaine comme de la place qui leur est faite dans l'éducation artistique d'aujourd'hui. Fidélité à la notion centrale d'Atelier - pivot de l'enseignement -, création d'une direction des études, restructuration des 4 grands départements (1. pratiques artistiques, 2. pôles : dessin, numérique, édition, 3. technicités, 4. enseignements théoriques), affirmation accrue de la notion de pratique artistique, création d'un grand pôle consacré aux nouvelles technologies et aux nouveaux média, révision du cursus, doté dorénavant d'un diplôme intermédiaire de troisième année (3 + 5), sont les axes principaux de cette réforme dans une institution qui est aujourd'hui la seule en France à être une école de création purement artistique.

La politique internationale de l'Ecole, toujours vivante et bien réelle, est redéfinie en fonction des nouveaux enjeux culturels mondiaux, comme des besoins exprimés par les étudiants, tandis que les grandes missions complémentaires de l'Ecole, en s'accroissant, participent activement de cette renommée. C'est ainsi que le département des Collections et le département des Editions affirment de plus en plus un rôle majeur de diffusion patrimoniale et de recherche en matière d'Histoire de l'art. Ce faisant ils édifient une action centrée sur un dialogue fécond entre création contemporaine et patrimoine, particulièrement visible dans la programmation des expositions des salles du quai Malaquais, ou encore de la Chapelle, et bientôt, du nouveau cabinet de dessins réaménagé grâce à la générosité d'un mécène.

Poursuivant un projet pédagogique fondé sur la mise en perspective des pratiques de l'art et l'intégration permanente de nouvelles disciplines, mais également "conservatoire" de pratiques en voie de disparition, l'Ecole des Beaux-Arts est ainsi un lieu de

Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts. Vue de la cour du Mûrier.



dialogue, de confrontation, unique en son genre. Par sa nature patrimoniale, elle donne l'occasion d'une mise à l'épreuve de l'exercice périlleux de la création, d'autant plus précieuse et efficace, que les innovations et les défis du présent sont chez elle vivifiés, stimulés, dans leur audace comme dans leur légitimité, par la possibilité qu'elle offre d'un regard immédiat sur l'Histoire. Académie sans préjugés, résolument ouverte sur l'avenir, réceptive aux leçons du passé, elle n'en reste pas moins plus que jamais porteuse d'un projet fondamentalement conscient des enjeux, des rouages et des singularités du présent. ♦

Grande salle des séances, le 12 mai 2004

## Les Très riches Heures du Duc de Berry, exposition d'enluminures, au Château de Chantilly

Cette très grande exposition permet de voir le manuscrit des Très Riches Heures dans la Chapelle du château, les manuscrits de la collection du Duc d'Aumale représentatifs de l'art du XV<sup>e</sup> siècle dans le Cabinet des livres, et de consulter sur des postes informatiques le fac-similé numérique intégral des *Très Riches Heures du Duc de Berry* dans le Salon du Roi.

Les Très Riches Heures sont un livre d'heures, c'est-à-dire un livre de prière à l'usage des laïcs, exécuté pour Jean de France, Duc de Berry (1340-1416).

En 1411, Jean de France, un des premiers personnages du royaume de France, demande à trois artistes à son service, les frères Limbourg, originaires des Pays-Bas, de réaliser ce manuscrit. Celui-ci est brutalement interrompu en 1416, avec la mort du duc et des trois frères, sans doute en raison de la peste.

Vers 1440-1450, le manuscrit se retrouve en Anjou où le peintre Barthélemy d'Eyck reprend le travail en cours. Vers 1485, le manuscrit se retrouve en Savoie où l'enlumineur Jean Colombe achève les miniatures. C'est en Italie que le Duc d'Aumale le découvrit dans un couvent de jeunes filles et l'acheta au Baron Margherita. Le Duc d'Aumale dévoilait ce joyau avec parcimonie, mais cette année la présentation au public est réalisée dans une véritable scénographie qui donne tout son intérêt au manuscrit en lui consacrant la chapelle entière ; ce qui répond à la très grande demande du public, qui ces dernières années ne pouvait voir que des fac-similé. D'autre part, le musée du Louvre organise une grande exposition, intitulée «Paris 1400», consacrée aux arts sous le règne de Charles VI. Les organisateurs ont réuni presque tout ce qui subsiste de cette période, cependant, une pièce majeure leur

manque : les Très Riches Heures, puisque le testament du Duc d'Aumale interdit de prêter les œuvres de sa collection à des expositions extérieures.

Les Très Riches Heures comportent 206 feuillets, 66 grandes miniatures pleine page et 65 plus petites.



Rappelons que l'artiste a le pouvoir d'accéder à des domaines inaccessibles à tout autre que lui ; grâce à son art, il nous permet de goûter ainsi à des délectations inaccessibles autrement.

Il nous faut donc aller au-delà de l'anecdote, du sujet représenté, qui n'est pour l'artiste qu'un point de départ, pour savourer lignes, couleurs, valeurs, toute la mise en page de chacune des miniatures.

Après la visite des Très Riches Heures, les membres de l'Académie se sont retrouvés dans la salle informatique où chacun eut le plaisir de regarder les fac-similés numériques, ce qui permet de voir les détails et d'admirer la très grande liberté des artistes. Ceux-ci ne se contentent pas de se conformer à un schéma général, mais introduisent çà et là des modifications dans la présentation des miniatures. On trouve une très grande modernité dans ce manuscrit du XV<sup>e</sup> siècle : ainsi, certains fonds géométriques évoquent déjà Vasarely.

**Christian Langlois, Membre de la Section d'architecture, membre du Collège des conservateurs du Château de Chantilly**

**Exposition présentée au Château de Chantilly jusqu'au 2 août 2004.**

*En haut : Les Très Riches Heures du duc de Berry, f. 1v : le mois de janvier.*

## Le Prix de musique de la fondation Simone et Cino Del Duca

Doté d'un montant de 38.000 €, ce prix, créé en 1995 par Madame Simone Del Duca, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts, dont nous déplorons la toute récente disparition, est décerné chaque année, en alternance à un interprète français, soliste de moins de quarante ans, et à un compositeur, français de préférence, pour l'ensemble de son œuvre. Le 12 mai dernier, le jury a attribué le Prix de musique 2004 au compositeur français **Gilbert Amy**.

Né en 1936, Gilbert Amy a été l'élève de Simone Plé-Caussade, Henriette Puig-Roger, Darius Milhaud et Olivier Messiaen. Dès 1958, ses œuvres ont été jouées dans tous les hauts lieux de la création musicale, notamment grâce à Pierre Boulez. En 1967, il a pris la direction des concerts du Domaine musical. Parallèlement, il a poursuivi sa carrière de chef d'orchestre, dirigeant notamment l'Orchestre de Paris, l'Orchestre national de France, l'Orchestre de l'Opéra de Paris, l'Orchestre symphonique de la BBC, l'Orchestre de la radio bavaroise... En 1976, il fonde le Nouvel orchestre philharmonique de Radio-France, dont il sera le directeur artistique jusqu'en 1981. Il devient directeur du Conservatoire national supérieur de musique de Lyon en 1984.

## Prix de Chant Choral Liliane Bettencourt

Ce prix créé en 1990 par Liliane et André Bettencourt, membre de l'Académie des Beaux-Arts, doté d'un montant de 38000 €, récompense chaque année un chœur, en alternance parisien, de province ou étranger.

Le jury s'est réuni le mercredi 29 avril au Palais de l'Institut, et le Prix a été attribué au **Chœur des Arts Florissants**, dirigé par **William Christie**. L'Académie des Beaux-Arts récompense ainsi non seulement un chœur de grande qualité, mais elle honore également tout un pan de la vie musicale d'aujourd'hui, celui de la musique ancienne, particulièrement dynamique.

Fondés en 1979 par le claveciniste et chef d'orchestre franco-américain William Christie, Les Arts Florissants sont l'une des formations les plus réputées en Europe et dans le monde. Ils ont joué un rôle pionnier pour imposer dans le paysage musical un répertoire jusqu'alors méconnu, celui des XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, notamment français, et ils ont activement contribué à la remise en valeur des impératifs techniques et stylistiques de l'Art vocal baroque.

Le travail que William Christie a mené avec le chœur des Arts Florissants sur la direction, la sonorité, la rhétorique, a depuis 25 ans donné à cet ensemble un style reconnaissable, une sonorité incomparable et une grande élégance. Réunissant des effectifs variables (du petit chœur de solistes au grand chœur d'opéra), cet ensemble s'adapte au répertoire vocal sacré ou profane, qu'il soit français, allemand ou italien, avec une grande souplesse et en tenant compte des impératifs esthétiques de l'Art vocal baroque.

Associé aux grandes productions lyriques, le chœur des Arts Florissants a triomphé dans *Atys* de Lully à l'Opéra Comique en 1987, mais également dans les opéras de Rameau, de Charpentier, de Purcell, de Haendel et de Mozart. Si l'activité lyrique des Arts Florissants est intense, celle des concerts et des disques ne l'est pas moins, comme le démontrent les nombreuses interprétations en version de concert, les pastorales, divertissements ou petits opéras et la musique sacrée (en particulier les grands motets de Rameau, Mondonville, Desmarest, Campra ou les oratorios de Haendel).

Des grandes salles parisiennes aux salles européennes prestigieuses en passant par les festivals réputés, les Arts Florissants communiquent cette musique avec passion. Ambassadeurs de la culture franco-européenne à l'étranger, ils assurent en même temps une large diffusion aux Etats-Unis, en Amérique du Sud et récemment en Asie du Sud-Est, défendant avec vitalité un répertoire aujourd'hui largement interprété et admiré. C'est du reste en cela que le chœur des Arts Florissants a pu rejoindre la Philharmonie de Berlin en octobre 2002 pour interpréter des extraits d'opéras de Rameau et Purcell sous la direction de William Christie, chef invité de Sir Simon Rattle.



## Le Grand Prix d'Orgue de l'Académie des Beaux-Arts

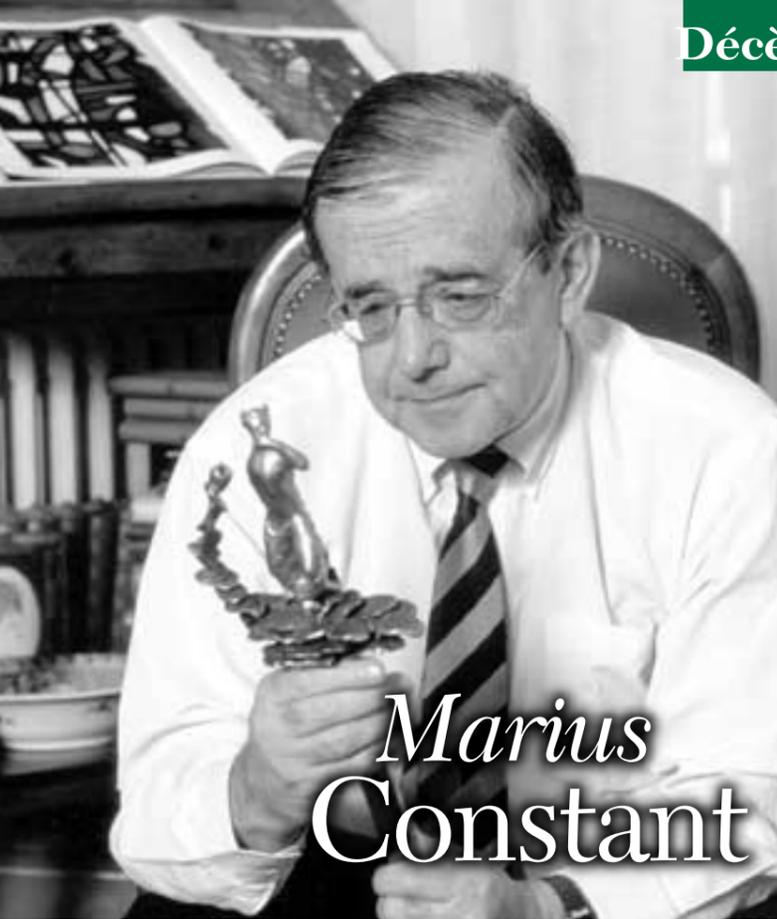
Ce Grand Prix annuel, doté par l'Académie des Beaux-Arts d'une récompense de 3000 €, a été décerné le dimanche 2 mai dernier à **Lidia Ksiazkiewicz**.

Organisé dans le cadre du Printemps des orgues par l'Association pour la Connaissance, la Sauvegarde et la Promotion des Orgues du Maine-et-Loire, ce prix est destiné à promouvoir les jeunes organistes diplômés des CNR, des ENM ou des Conservatoires Municipaux de la Ville de Paris.

Les épreuves se sont déroulées cette année les 2 et 3 mai ; la finale du concours a eu lieu sur le Grand-Orgue de la Cathédrale d'Angers, et le jury était présidé par Thierry Escaich. Née à Poznan (Pologne) en 1977, Lidia Ksiazkiewicz a étudié le piano et l'orgue dans sa ville natale (Prix d'excellence à l'orgue en 2002 dans la classe du Professeur Kaminski), ainsi qu'à l'Académie de Musique de Bydgoszcz (diplôme de piano en 2001 dans la classe de Jerzy Goziszewski). Elle a obtenu en 2003 une Médaille d'or "à l'unanimité" au CNR de Saint-Maur-des-Fossés dans la classe d'orgue d'Eric Lebrun.

Elle a participé à de nombreuses académies d'été, notamment avec Jean Boyer, Loïc Mallié, Ludger Lohmann, Lorenzo Ghielmi.





## Marius Constant

**M**arius Constant, membre de la section de Composition musicale de l'Académie des Beaux-Arts, nous a quittés le samedi 15 mai 2004, dans sa 79<sup>e</sup> année.

Marius Constant passa sa jeunesse en Roumanie, avant de venir à Paris et d'entrer en 1946 au Conservatoire national supérieur de Musique de Paris où il obtint, en 1949, les Premiers Prix de composition et d'analyse, ainsi que la Licence de concert pour la direction d'orchestre, à l'École normale de Musique. Il eut notamment pour professeurs Tony Aubin, Olivier Messiaen, Nadia Boulanger et Arthur Honegger.

Co-fondateur et directeur de France-Musique (1954-1969), Marius Constant a aussi été Directeur musical des Ballets de Paris de Roland Petit (1956-1963), Directeur musical de la Danse à l'Opéra de Paris (1973-1978), ainsi que professeur d'orchestration au Conservatoire de Paris (1979-1988), de composition et d'analyse à l'Université de Stanford (Californie). Fondateur et directeur de l'ensemble "Ars Nova", Marius Constant a été invité par les principaux orchestres d'Europe, des U.S.A., du Japon et par les Opéras de Berlin, Paris, Hambourg, le Bolchoï (Moscou), le MET (New York), Covent Garden (Londres).

En tant que compositeur, parmi ses principales œuvres, on peut citer : *24 préludes pour orchestre*, créés par Léonard Bernstein, *Chaconne et Marche militaire* par l'Orchestre de Philadelphie, *Turner*, créé au Festival d'Aix-en-Provence. Marius Constant a également écrit pour la scène : *Eloge de la Folie*, *Le Paradis perdu*, *Nana*, *L'Ange bleu* pour les Ballets de Roland Petit, *Haut-Voltage* pour Maurice Béjart, *Candide* pour la Compagnie Marcel Marceau, *La Cerisaie*, *La Tragédie de Carmen*, *Impressions de Pelleas* avec Peter Brook.

Marius Constant a été élu à l'Académie des Beaux-Arts le 9 décembre 1992, au fauteuil précédemment occupé par Olivier Messiaen. Il était Commandeur de la Légion d'Honneur, Grand-Officier de l'Ordre National du Mérite, Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres. ♦

“ Né à Bucarest le 7 février 1925, ce surdoué de la composition y avait étudié auprès de son illustre compatriote Georges Enesco, puis à Paris avec Olivier Messiaen et Arthur Honegger. Il s'était enrichi de ces enseignements si différents et la diversité de son œuvre prouve à quel point il s'était ouvert à toutes les formes et tous les courants musicaux. Au centre de l'œuvre de Marius Constant se tient une préoccupation évidente pour la musique dramatique. Il a composé de nombreuses musiques chorégraphiques et a été directeur musical des Ballets de Paris auprès de Roland Petit, puis directeur musical de la Danse à l'Opéra de Paris, sous l'administration de Rolf Liebermann. Leonard Bernstein a créé en 1959 à Paris, à la tête de l'Orchestre National, sa première grande partition symphonique, 24 préludes pour orchestre. Ses ballets principaux *Eloge de la folie*, *Septentrion et Nana*, pour Roland Petit, *Paradis perdu*, pour Rudolf Noureev ou *Candide*, pour le mime Marceau, témoignent d'une invention rythmique et d'un sens de l'orchestration tout à fait exceptionnels. Marius Constant était un provocateur audacieux, enchanté de jouer un bon tour à des commanditaires vertueux en écrivant des œuvres lyriques sur le Marquis de Sade ou sur les amours de Rimbaud et Verlaine. Fasciné par la peinture, domaine dans lequel ses connaissances impressionnaient ses confrères de l'Académie des Beaux-Arts, il a écrit un remarquable triptyque sur Turner. Marius Constant adorait recourir à des instruments insolites dans la musique contemporaine, tels que la guitare électrique (*Strings*, 1969) ou même dans le cadre d'un étonnant concerto pour orgue de barbarie. Il s'est également intéressé au jazz, en compagnie de Martial Solal, de Jean-François Jenny-Clarke et de Daniel Humair. Pour le cinéma, il n'a pas hésité à entreprendre l'incroyable partition de *5h30 du Napoléon d'Abel Gance*, mélangeant les musiques d'Arthur Honegger avec une musique originale soutenant parfaitement la proximité des œuvres de son ancien professeur. Peu de gens savent qu'il avait également composé le célèbre thème du générique de *Twilight Zone (La Quatrième Dimension)*. Il faut également rappeler son intense activité de chef d'orchestre et de découvreur de talents, dans le cadre d'*Ars Nova*, formation à géométrie variable dont il était le fondateur et qui a été à l'origine de la création de centaines d'œuvres de toutes esthétiques. Enfin son activité d'orchestrateur aura été époustouflante, que ce soit pour le *Gaspard de la Nuit* de Maurice Ravel ou dans le cadre de son étonnante collaboration avec Peter Brook (*Carmen* et *Pelléas et Mélisande*). Marius Constant était un flamboyant trublion, bouillonnant d'idées, de passion, un esprit caustique à l'humour acéré qui dissimulait une grande générosité et une intense curiosité. Il dénonçait fermement le sectarisme qui fleurit encore ici et là et toute son œuvre et son action resteront dans les esprits comme le témoignage d'un créateur aussi libre qu'inspiré.”

Par Laurent Petitgirard,  
membre de la Section de Composition musicale

**S**imone del Duca, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts, nous a quittés le dimanche 16 mai 2004, dans sa 92<sup>e</sup> année.

Au nom de notre compagnie, le Secrétaire perpétuel Arnaud d'Hauterives a témoigné de notre attachement à celle qui, au long des années nous fut si fidèle, mais aussi de notre gratitude envers la bienfaitrice qui prodigua ses libéralités à l'Académie, à l'Institut, et plus généralement à toutes les œuvres artistiques, scientifiques ou humanitaires par le biais de la Fondation qu'elle avait créée pour pérenniser l'œuvre de son époux.

Née en 1912 à Saint-Maur-des-Fossés, Simone del Duca était veuve du grand éditeur et mécène Cino del Duca (1899-1967) Celui-ci avait fui l'Italie pour des raisons politiques et s'était réfugié en France en 1932, où il avait fondé, en 1937, ce qui allait devenir un empire de presse : les Editions mondiales. A la mort de son mari, Simone del Duca prit la direction du groupe d'édition et d'imprimerie del Duca. Elle dirigea la publication de titres de presse magazine tels que *La vie des métiers*, *Modes de Paris*, *Nous-Deux*, *Intimité*, *Télé-Poche*, *Paris Jour* qui ont accompagné des millions de lecteurs dans leur vie quotidienne. *Paris Jour*, en particulier, fut l'un des grands titres de la presse quotidienne nationale.

Dès 1975, Simone del Duca s'était engagée avec générosité et passion dans un mécénat actif en créant, en mémoire de son époux, la Fondation Simone et Cino del Duca.

Interrogée par Jacques Chancel en 2002, elle rappelait : "Cino m'avait fixé les buts à atteindre. J'ai continué sur cette voie remarquablement tracée. Il savait que je n'abandonnerais rien de ce qu'il avait imaginé. À ses côtés, j'ai compris que le vrai talent méritait d'être récompensé".

Reconnue d'utilité publique par décret du conseil d'Etat du 21 janvier 1975, la Fondation déploie ses actions en octroyant des subventions à d'autres organismes désintéressés (laboratoires ou unités de recherche), ainsi que des allocations individuelles (bourses, prix, récompenses). Les aides sont attribuées, en considération de leur valeur personnelle, à des hommes et femmes de tous horizons, que la Fondation reconnaît comme méritant son appui pour aider à la réalisation de leurs buts. Le Conseil d'Administration de la Fondation attribue ces aides après avoir consulté un comité scientifique composé des plus grands noms de la science française.

La Fondation Simone et Cino del Duca a aussi une importante vocation culturelle et artistique. C'est dans ce cadre que

## Simone del Duca



Simone del Duca a décidé d'associer sa Fondation à l'Académie des Beaux-Arts pour attribuer chaque année deux Prix dont l'un est destiné à des musiciens, interprètes ou compositeurs, et l'autre, alternativement à des peintres et à des sculpteurs.

Simone del Duca fut élue correspondant de notre Académie en 1994. Monsieur Renaud Donnedieu de Vabres, dans son communiqué du 19 mai dernier rendait hommage à Simone del Duca en ces termes : "Je tiens à rendre un hommage particulier à son action qui aura permis de récompenser, de soutenir, parfois de secourir, et dans tous les cas d'apporter une aide toujours précieuse aux créateurs. Avec Simone del Duca disparaît une personnalité éminente du monde des arts et des lettres. Par son dynamisme et son rayonnement international, elle a su incarner une vision qui demeure grâce à sa fondation".

Tant de regrets ont déjà été exprimés depuis son départ, tant d'honneurs lui ont déjà été attribués de son vivant, tant d'œuvres ont déjà dû leur éclosion à la générosité de son mécénat, qu'il est impossible aujourd'hui d'y rien ajouter.

Si ce n'est le souvenir de cette amitié, fondatrice de l'esprit académique, qui unit Simone del Duca à l'Académie des Beaux-Arts et, au-delà, à tous les membres de l'Institut de France. ♦

Nous apprenons, au moment de mettre sous presse, le décès, dimanche 4 juillet, de **Jean-Louis Florentz**, membre de la Section de composition musicale. Nous reviendrons, dans notre prochain numéro, sur la carrière importante de cet artiste, trop tôt disparu.

## CALENDRIER DES ACADÉMICIENS

### Jean Cortot

Une lecture de Paul Valéry, au Domaine cathédral de Cahors, grenier du chapitre, jusqu'au 30 septembre. *Amitiés cachetées, Pierre-André Benoit, 50 ans d'édition avec les peintres du XX<sup>e</sup> siècle*, à l'Isle-sur-la-Sorgue, jusqu'au 30 septembre.

### Marcel Marceau

Spectacle de pantomimes en tournée en Allemagne en juillet. *Contes fantastiques*, à Turin, les 5 et 6 septembre, et à Boston, du 9 septembre au 9 octobre.

### Yves Millecamps

Participe à l'exposition *Collections en noir et blanc et en couleur*, au Musée départemental de la tapisserie à Aubusson et à l'église du Château à Felletin, jusqu'au 15 octobre.

### Laurent Petitgirard

Dirige l'Orchestre National du Chili, œuvres de Schumann, Moussorgsky, Montalcino, Honegger, les 14, 15, 21 et 22 août. *Euphonia*, Festival Berlioz, La Côte Saint-André, Orchestre de l'Opéra de Turin, direction L. Petitgirard, le 28 août.

### Antoine Poncet

Exposition personnelle, 18 sculptures en bronze et marbre, au Château de la Nerthe, chez Alain Ducasse à Châteauneuf-du-Pape, jusqu'au 30 août.

### Guy de Rougemont

Exposition *La linea serpentinata*, sculptures polychromes, à la Chapelle des Jésuites à Nîmes, jusqu'au 5 septembre, au Centre des Arts à Enghien-les-Bains, du 21 septembre au 31 octobre.

*Grandes toiles récentes*, au Carré des Arts à Montpellier, du 15 septembre au 3 octobre.

### Pierre-Yves Trémois

Exposition au Château de Chenonceau, jusqu'au 7 novembre.

### Zao Wou-Ki

Rétrospective huiles et encres de Chine, au Musée des Beaux-Arts de Dunkerque, jusqu'au 29 août.

Rétrospective des estampes et des livres illustrés, Musée de la Gravure et de l'Estampe originale de Gravelines, jusqu'au 30 septembre.

Grande rétrospective huiles, encres de Chine, gravures, dessins, au Musée Fabre de Montpellier, jusqu'au 3 octobre.

Exposition de la collection des estampes de Zao Wou-Ki conservées à la Bibliothèque nationale de France, au Musée de Millau, jusqu'au 9 octobre.

Page 1 et ci-contre : Napoléon I<sup>er</sup> visitant l'escalier du Louvre sous la conduite des architectes Percier et Fontaine, Louis-Charles-Auguste Couder, 1833.



## L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud d'HAUTERIVES

### BUREAU 2004

Président : Roger TAILLIBERT  
Vice-Président : Jean PRODROMIDÈS

### SECTION I - PEINTURE

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

### SECTION II - SCULPTURE

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

### Section III - ARCHITECTURE

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

### SECTION IV - GRAVURE

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

### SECTION V - COMPOSITION MUSICALE

Serge NIGG • 1989  
Jean PRODROMIDÈS • 1990  
Laurent PETITGIRARD • 2000  
Jacques TADDEI • 2001  
François-Bernard MÂCHE • 2002

### SECTION VI - MEMBRES LIBRES

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

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

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

### ASSOCIÉS ÉTRANGERS

S.M.I. Farah PAHLAVI • 1974  
Andrew WYETH • 1976  
Ieoh Ming PEI • 1983  
Kenzo TANGE • 1983  
Philippe ROBERTS-JONES • 1986  
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.