

Lettre de
L'ACADEMIE des
BEAUX-ARTS

INSTITUT  DE FRANCE

Les arts premiers

numéro 45 été 2006

Editorial

Événement : l'inauguration à Paris, du Musée du quai Branly voulu par le Président de la République Jacques Chirac, comme, avant lui,

Georges Pompidou avait voulu le Centre de création artistique qui porte son nom, comme Valéry Giscard d'Estaing le Musée d'Orsay voué au XIX^e siècle, comme François Mitterrand a assuré la réalisation du Grand Louvre. Tradition présidentielle de la rencontre du goût pour les beaux-arts et du pouvoir politique. En trois décennies, Paris a été doté de quatre musées prestigieux embrassant l'histoire de l'expression artistique.

L'intérêt pour les arts premiers, la passion qu'ils ont suscitée, les recherches des amateurs, collectionneurs, experts, ethnographes, qu'ils ont déterminées au cours des générations, les avaient inscrits au Musée des arts d'Afrique et d'Océanie et dans les laboratoires du Musée de l'Homme.

Leur consacrer un musée répond à une ambition nouvelle. Ceux qui en ont la charge en précisent ici l'originalité novatrice au regard d'un visiteur promu usager familier dans l'accord du parcours muséographique et du jeu architectural imaginé par Jean Nouvel. Mais la conception, en soi fascinante, n'échappe pas à un débat que la *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts* a voulu librement ouvert.

Enfin, la section de Photographie nouvellement créée accueille ses deux premiers membres : Lucien Clergue et Yann Arthus-Bertrand. Nous reviendrons plus longuement sur cette élection dans le prochain numéro de la *Lettre*, mais souhaitons leur dès aujourd'hui la bienvenue parmi nous !

sommaire

➤ page 2

Editorial

➤ page 3

Actualités :

Centenaire de Marc Saltet

➤ pages 4 à 21

Dossier : "Les arts premiers"

➤ pages 22, 23

Actualités :

Les éoliennes

Décorations,

La lettre d'information

électronique,

Publication

Exposition :

Hommage à Paul Marmottan

➤ page 24

Communication :

"Mozart, un anniversaire"

Par Gilles Cantagrel

➤ page 25

Communication :

"Biologie de l'esthétique"

Par Yves Christen

➤ page 26

Communication :

"Thomas Mann et le

Docteur Faustus :

Le Diable et la Musique"

Par Serge Nigg

➤ page 27

Communication :

"L'Architecture Oblique"

Par Claude Parent

➤ page 28

Calendrier des académiciens

Marc Saltet et son confrère Paul Andreu.

Ci-dessous : médaille conçue par Gérard Lanvin, membre de la section de Sculpture, et réalisée par la Maison Arthus-Bertrand.



Centenaire de Marc Saltet

Le 5 avril 2006, une séance spéciale a été organisée en l'honneur de notre confrère Marc Saltet, membre de la section d'Architecture, qui fête son centenaire.

Ce fut l'occasion d'évoquer sa longue et brillante carrière (Architecte en chef et conservateur du Domaine de Versailles et des Trianons durant près de vingt ans, Architecte en chef et conservateur du Domaine national du Louvre et des Tuileries, Inspecteur général des Bâtiments civils et Palais nationaux, Architecte de l'Hôtel des Monnaies et Médailles à Paris...), mais aussi de rendre un vibrant hommage à cet homme exceptionnel, que l'Académie des Beaux-Arts est fière de compter dans ses rangs.

Paul Andreu et Yves Boiret, membres de la section d'Architecture, et Léonard Gianadda, membre associé étranger, ont tenu à exprimer leur émotion et leur admiration.

“ Tu étais notre doyen. J'étais, pour un court moment, le plus jeune. Nous étions tous les deux architectes. Je ne te connaissais pas mais il m'a semblé que ma place la plus naturelle était auprès de toi. Tu m'as encouragé dans cette pensée. J'ai découvert alors qui tu étais et, grâce à toi, grâce à ton ouverture et à ta gentillesse, nous sommes devenus amis. Est-ce que je vais encore – je l'ai déjà fait plusieurs fois – faire l'éloge de l'amitié. Oui. Cicéron le dit : il n'y a pas de satiété dans l'amitié.”

Paul Andreu, membre de la section d'Architecture

“ Depuis trente trois ans, une fidélité exceptionnelle et rare a marqué sa présence en toutes les séances de notre Académie. Il raconte lui-même qu'occupant le sixième fauteuil, ses trois prédécesseurs en ce siège furent successivement Pierre-François Fontaine, Victor Laloux et Charles Lemaresquier, tous trois grands architectes dont la longévité fut respectivement de 91 ans, puis 87 ans, enfin 102 ans. En ce XXI^e siècle se poursuit donc un parcours prometteur vers un nouveau record, avec celui dont nous fêtons, ce soir, le centenaire.”

Yves Boiret, membre de la section d'Architecture

“ Ce qui me touche profondément, c'est l'amitié que tu m'as toujours témoignée, prodiguée. Marc, je vais te confier un secret : tu es né en 1906, mais tu ignores que mon papa, disparu en 1972 déjà, était également né en 1906, la même année que toi. Il avait ton âge. Aujourd'hui, je te fais une confidence : depuis que je te connais, je t'ai toujours considéré comme un père.”

Léonard Gianadda, membre associé étranger

Les arts premiers

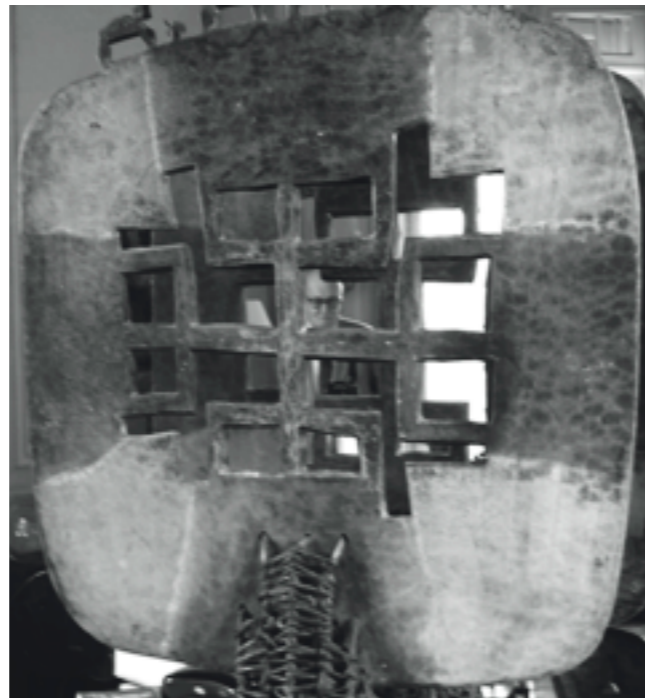
L'ouverture du Musée du quai Branly, est l'occasion d'une réflexion sur la place des arts premiers dans notre monde contemporain. Sur cette question, les points de vue de l'ethnologue et du conservateur, du collectionneur et du marchand, de l'architecte et de l'amateur se rencontrent, se répondent, se confrontent.



Comment en suis-je arrivé là ?

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

“ Au plus loin que mes souvenirs me portent, c'est durant mon enfance que j'ai pris conscience de ce qu'allait être ma passion pour les arts premiers, qualifiés à cette époque d'arts primitifs. Je garde ainsi en mémoire une étrange silhouette portant moustache et barbichette, déambulant dans les rues de mon village natal. Cet ancien administrateur du Gabon s'était, la retraite venue, établi dans notre commune. Il avait pour habitude, au plus fort de l'été, de porter short, casque et chaussettes longues. La tenue singulière et pour le moins inattendue sous nos latitudes de ce personnage m'intriguait au plus haut point, comme elle surprenait les villageois qui, avec une certaine condescendance, laissaient entendre qu'il avait reçu "le coup de bambou chez les Nègres." Pour le garçonnet que j'étais, cette figure insolite était chargée de tous les phantasmes prodigués par la lointaine Afrique. Je venais d'avoir neuf ans. Nous étions le 3 mars 1942, le jour où les usines Renault subissaient leur premier bombardement. C'est alors que mon oncle, personnage érudit et curieux, m'entraîna au Musée de l'Homme. J'y découvris la caverne d'Ali Baba : masques, parures, objets de toutes sortes et de toutes couleurs, ustensiles insolites s'entassaient dans les vitrines. Pour la première fois, je vis des objets que je n'avais pu jusqu'à présent qu'imaginer au gré des lectures glanées dans le grenier familial, lectures relatant les voyages de Livingstone en Afrique australe, de Schweinfurt chez les Niam-Niam et les Mangbetu, de Stanley au Congo, de Savorgnan de Brazza chez le Makoko. À cette époque, la célèbre Vénus hottentote était encore présente, et je garde en mémoire l'étrange embarcation circulaire recouverte de bitume venue des lointains rivages du Tigre. Un grand masque dogon s'alanguissait au fond d'une vitrine. Tous ces objets inattendus me comblèrent de bonheur et je n'allais désormais cesser de me passionner pour ces populations, leurs coutumes, leur survie, leur art. Mes lectures évoluèrent alors : Leiris, Griaule, Margaret Mead, Metraux, Lévi-Strauss devinrent mes compagnons de route. Gaston Louis Roux, bon peintre rencontré chez Balthus, me conta son épopée éthiopienne lors de la mémorable traversée Dakar-Djibouti. Alors que j'étais étudiant à l'ENSBA, je devais faire ma première acquisition chez le père Hacher qui avait une



En haut : Arnaud d'Hauterives au centre d'un masque Senoufo (Côte d'Ivoire) utilisé dans le culte du Lô. Ces masques furent l'objet d'une destruction systématique au moment du culte Massa (1948-1951). Coll. particulière.

A droite : poupée Kotoko, descendants des Sao (Tchad, Nord Cameroun). Coll. particulière.

boutique à l'angle de la rue des Beaux-Arts et de la rue de Seine. Voyant l'intérêt que je portais à l'art africain et connaissant les ressources plus que modestes d'un étudiant, il me proposa un masque dont je fis sur le champ l'acquisition. Ce masque "fétiche" m'accompagna tant à la Villa Médicis qu'à Madrid. À cette époque, Vérité, Hacher et Kamer, Kerchache, les frères Ratton étaient les "papes" des arts premiers. Les histoires de l'art ne consacraient alors que quelques pages, et le plus souvent les dernières, aux arts africains et océaniques, un scandale me disais-je.

Une de mes grandes révélations devait se produire chez Hélène Leloup-Kamer. Cette galeriste exposait quai Malaquais un ensemble magistral de sculptures monumentales récemment découvertes de l'ethnie Mbembè (Nigeria). Ces grandes figures érodées me fascinèrent et je me remémore souvent ce "rassemblement" exceptionnel. Cette époque fut également pour moi celle de la découverte de personnalités tantôt étranges, souvent fascinantes, parfois attachantes, qui m'entraînèrent sur les territoires africains, asiatiques, océaniques : le temps des grands voyages était venu.

Les arts premiers ont été et demeurent pour moi un refuge où le rêve est toujours présent. Aujourd'hui encore, la puissance imaginative de cet art et son épaisseur de mystère ont conservé, intact, leur pouvoir d'évasion.



Au cœur du musée, un parcours de références

Par Germain Viatte, Conseiller scientifique, Musée du quai Branly.

Le voici, subitement proposé au débouché de la rampe. Le public a, auparavant, franchi la paroi de verre sur le quai, traversé le jardin en descendant sous le bâtiment principal, gravi la rampe en contournant la tour transparente qui laisse deviner des instruments de musique en réserve et témoigne des 300 000 objets ici conservés. Au passage, le visiteur a pu voir le grand *moai* de l'Île de Pâques que Pierre Loti avait vu embarquer sur la Flore sous les vivats des indigènes, et le très vieux mât *Kaiget* acquis et rapporté de Colombie britannique par le peintre surréaliste Kurt Séligman. L'installation de la cinéaste Trinh T. Minh Ha l'a introduit à une autre sensibilité envers notre planète. Dans la pénombre, le voici confronté à l'effigie majestueuse de ce roi androgyne djenjenké du X^e siècle. Sur sa droite, il découvre la haute peinture blasonnée d'un puissant crocodile, autrefois érigée par les papous aux bords de la rivière Yuat.

S'impose aussi l'extraordinaire paysage architectural intérieur conçu par Jean Nouvel. La saturation de ses couleurs, l'étirement des volumes, la déclivité des sols, le jeu contrasté des espaces dans la hauteur, les défilements au pied de falaises opaques ou transparentes ; la présence, enfin, de tous ces chefs-d'œuvres, secrets ou dominateurs. 3 600 œuvres ont été ici sélectionnées pour égrener dans le musée un parcours des cultures témoignant de leur admirable fécondité plastique, en soulignant la complexité de leurs significations, et l'ancienneté de leur histoire, si longtemps niée.

Ce parcours s'engage en Océanie, abordant successivement la Mélanésie, la Polynésie, l'Australie et l'Insulinde. Les pièces exposées s'inscrivent, du spectaculaire à l'intime, au cœur des relations de pouvoirs et d'échanges qui s'établissaient entre les hommes et avec leurs ancêtres. Le rythme de la visite s'établit en séquences spécifiques que traversent des thématiques transversales reliant les cultures par un usage commun mais aux sens symboliques différents. Des œuvres jalonnent le parcours, monumentales comme les poteaux funéraires *bisj* et *mbitoro*, surprenantes comme les somptueux *tapa* des XVIII^e et XIX^e siècles ou les *penji*, hautes pierres dressées de Sumba, précieuses comme le trésor des parures d'Insulinde.

Deux "boîtes à musique" plongent le spectateur dans l'écoute, l'ambiance visuelle et le mystère de musiques et danses choisies. Le musée est aussi la mémoire du vivant de peuples oubliés : pour illustrer l'immensité de l'Asie, des objets viennent éclairer l'ingénierie artisanale des sociétés contemporaines, ils se déploient autour d'une travée centrale, cortège éclatant et raffiné de costumes, de textiles et de parures. Trois évocations de spectacles de marionnettes ouvrent à l'imaginaire des traditions orales des peuples sans écriture.

L'échange entre Maschrek et Maghreb introduit le visiteur à l'ancienneté et à la perméabilité des sociétés africaines. En

marquant les multiples liens qui ont toujours uni les populations du continent, du nord au sud, le parcours évoque les pratiques spirituelles qui ont accueilli sur un fonds animiste l'islam comme le christianisme. Il souligne la pluralité des arts africains et rappelle leur influence sur l'art moderne occidental. En surplomb sur la façade, petites ou très grandes, diversement aménagées, des salles permettent de compléter par des situations géographiques et culturelles précises le dialogue d'une présentation transversale consacrée à la statuaire, et celle de vitrines dédiées alternativement aux textiles et aux instruments de musique. Un espace consacré aux collections constituées au Cameroun par le docteur Pierre Harter rappelle le rôle des collectionneurs dans la révélation des créations africaines.

Les collections d'objets américains se sont constituées depuis le XVI^e siècle, par l'archéologie et l'ethnographie, permettant de mieux comprendre le monde amérindien des origines à nos jours. Déployées en trois séquences, elles évoquent, à travers le chatonnement des couleurs, la maîtrise des matériaux et un balancement subtil entre figuration et abstraction, les préoccupations majeures de ces sociétés : veiller à l'équilibre du monde, constituer ou affirmer son identité. L'animal, souvent hybride, est omniprésent : il peut être un parent, un double, un dieu ou représenter une partie de l'univers. La mort, subie ou provoquée, est indissociable de la vie. Entre le présent et le passé pré-hispanique, une séquence découvre la singularité de l'objet amérindien en s'appuyant sur un principe de transformation analysé par Claude Lévi-Strauss : des objets provenant de populations différentes, proches ou distantes dans l'espace et le temps, se répondent les uns aux autres par leur forme et leur fonction, prouvant qu'ils sont avant tout un instrument du sens.

Une circulation médiane, "la rivière", permet d'accéder directement aux différentes aires.

À travers des exemples choisis traités en relief, les publics, notamment celui des non-voyants, peuvent s'interroger sur l'organisation des hommes dans leurs lieux, leur relation à l'au-delà, leur désir de découvrir. Deux niveaux surélevés, de part et d'autre du musée, accueillent des expositions temporaires, thématiques ou "dossiers" permettant d'explorer les ressources des collections. Un troisième, au centre de l'espace, donne accès à un ensemble de bases de données traitant de l'anthropologie, des langues et de la musique. On peut y consulter aussi l'ensemble des collections. L'information vient épauler la contemplation. ♦

A gauche : Moluques 70.2001.27.444, XIX^e siècle, Bois dur à patine brun clair, Tanimbar (îles) / Indonésie / Panneau d'autel de maison tavu entièrement décoré de spirales. © musée du quai Branly.



L'usager au centre du dispositif

Rencontre avec Stéphane Martin, Président de l'établissement public du Musée du quai Branly

Comment est né ce projet de Musée du quai Branly ?

Une des caractéristiques du Musée du quai Branly, qu'il partage avec le centre Pompidou et avec l'Institut du monde arabe, est qu'il s'agit d'un projet culturel né d'une volonté politique, et non simplement adoube par le politique. Depuis toujours, le Président Chirac s'intéresse à l'équilibre entre les cultures, et milite pour une vision du monde qui ne soit pas centrée sur l'histoire du monde occidental. En 1995, juste après son élection, le Président a entamé avec Jacques Kerchache une réflexion sur la manière de rendre hommage aux arts premiers, à travers la création d'un département qui leur serait spécialement consacré au Musée du Louvre. Cette proposition, que Jacques Kerchache défendait depuis un certain temps, a alors rencontré une volonté politique, et en qualité de directeur de cabinet, j'ai été confronté à cette passionnante question dès le début.

Dès la fin de l'année 1996, Jacques Kerchache a proposé au Président Chirac de créer d'une part un espace consacré aux arts premiers au Musée du Louvre, la salle du Pavillon des Sessions, qui a été inaugurée en avril 2000, d'autre part un nouveau musée où seraient groupées les collections bizarrement séparées entre une exposition dite "d'art" au Musée des Arts d'Afrique et d'Océanie, et une exposition dite "ethnographique" au sein de l'un des départements du Musée de l'Homme. Les principes de ce projet ont été arrêtés au début de l'année 96. En ce qui concerne la partie musée, trois options étaient envisagées : essayer d'agrandir un des

deux musées existants pour y regrouper la totalité de la collection, tenter de réhabiliter un autre bâtiment parisien pour y regrouper les deux collections ou enfin construire un bâtiment nouveau spécialement consacré à ce projet. Un groupe de travail, confié à Jacques Friedmann, a été constitué, avec pour mission de déterminer la meilleure solution et de préparer le programme architectural adapté. La décision de la construction a été arrêtée début 97, avalisée par le gouvernement d'Alain Juppé juste avant sa dissolution, et adoube exactement dans les mêmes termes au début 98. Il a été décidé que l'ensemble, composé du Pavillon des Sessions et d'un nouveau musée, serait construit par un établissement public autonome, avec une administration et un budget autonomes, sur un modèle statutaire inspiré du Centre Pompidou, qui à son époque était résolument novateur. L'établissement public a été créé *ex-nihilo* ; appelé "musée" en décembre 98, ne possédant au départ ni bâtiment ni collections, il s'est en quelque sorte construit lui-même. Cette démarche était tout à fait originale : une entité culturelle a été créée, et ensuite elle s'est construite "sur mesure" par rapport à sa fonction. C'est la même équipe qui dès le début a conçu le projet, assuré sa construction, défini son fonctionnement, et qui le gèrera au jour le jour. Un des grands bonheurs de ce projet est qu'il n'a pas connu de modifications de programme, comme ce fut le cas à la BNF ou à l'Institut du Monde arabe par exemple. Cette stabilité du programme a procuré un appréciable confort à l'architecte Jean Nouvel, et garantit aujourd'hui une parfaite adéquation du bâtiment aux fonctions pour lesquelles il a été conçu.

Quels sont les aspects novateurs de ce Musée ?

D'une part l'objet culturel proprement dit, un bâtiment ambitieux dédié aux arts premiers et aux cultures non européennes ; d'autre part, sous un angle de politique culturelle, le fait d'avoir adapté les derniers états de la réflexion sur le concept de musée dans la cité au domaine des collections ethnographiques, qui était resté à cet égard extrêmement figé.

Du point de vue de l'histoire des musées, le projet du quai Branly s'inscrit dans la ligne directe de la grande révolution du Centre Pompidou, qui repose sur trois principes.

Premier principe : une collection permanente certes, mais une part très importante faite aux expositions temporaires. De ce fait le musée n'a pas un discours absolu, permanent, didactique, mais par le jeu de la variabilité des expositions temporaires et par la multiplication des regards qu'elles proposent, un discours beaucoup plus mobile et dialectique.

Deuxième principe : la polyvalence, la conjonction de disciplines artistiques différentes : les arts plastiques bien sûr mais aussi les arts de la scène, la présence d'une médiathèque et d'un campus universitaire.

Troisième principe, qui est à mes yeux la grande innovation du Centre Pompidou : passer du concept de visiteur à celui d'usager, c'est-à-dire placer le visiteur au centre du dispositif. Le musée n'est pas la formalisation par des briques, du verre et des vitrines, d'un discours scientifique, il ne s'agit pas de dire au visiteur ce qu'il doit savoir mais d'inventer une relation avec lui, à l'instar de ce que font depuis longtemps les bibliothèques. Le visiteur ne vient pas prendre passivement une grande leçon d'art, d'histoire et de culture, c'est un usager qui vient utiliser un outil, et qui n'est donc pas considéré comme ayant vocation à ne venir qu'une fois. C'est comme un abonné avec lequel l'institution va dialoguer à travers les différentes propositions qu'elle lui fera tout au long de l'année. Son enrichissement personnel résultera de la fréquentation et non de la fascination. Le Centre Pompidou a rendu ce type de relation tellement évident et nécessaire dans notre pays qu'aujourd'hui tous les musées vont dans cette direction, plus ou moins facilement selon leur outil. Il suffit de regarder l'évolution récente du Musée du Louvre dans les dernières années, avec l'introduction de l'art contemporain, l'importance de l'auditorium, pour en être convaincu. Notre chance est que le bâtiment a été conçu pour cela, il permet cette polyvalence, cette très grande diversité des médias, avec concerts, conférences, spectacles. Le bâtiment intègre l'idée que le musée est un lieu de vie, on peut y passer la journée, y déjeuner ou y dîner, profiter du jardin, travailler dans la bibliothèque ou bouquiner dans la salle de lecture ; on n'est pas dans un objet de consommation fragmentaire, mais dans une institution où tout sera fait pour faciliter les adhésions d'usage, de fréquentation, de relation, et la politique tarifaire ira dans ce sens. La multiplication des expositions temporaires impliquera celle des commissaires puisque nous nous sommes fixés comme règle de faire appel, pour la moitié de nos expositions, à des personnalités extérieures à l'institution, personnalités diverses venant du monde du cinéma, de la littérature, des Beaux-Arts etc., qui apporteront leurs regards singuliers.

Le bâtiment de Jean Nouvel est tellement souple et ouvert que d'autres stratégies seront possibles dans les années futures. C'est un lieu éminemment inventif, qui se prête à la multiplication des formats, à une grande diversité des approches et des relations avec le public.

Quelle sera votre politique d'accueil ?

Ce bâtiment sera ouvert au public, qui pourra entrer librement et aller sur la terrasse, dans les jardins, dans la librairie. Un billet d'entrée ne sera nécessaire que pour accéder aux expositions et à certaines manifestations. Une autre grande réussite du Centre Pompidou réside dans le fait que c'est sans doute le musée qui rebute ou effraie le moins les visiteurs qui n'en sont pas coutumiers. Même s'ils ne le fréquentent pas, ils ne s'en considèrent pas comme exclus. Plus encore que la modernité et la qualité des expositions, ce qu'a véritablement inventé Beaubourg, c'est ce rapport différent au public.

“ Le projet du quai Branly s'inscrit dans la ligne directe de la grande révolution du Centre Georges Pompidou. ”

Et c'est aussi notre aspiration : avoir avec le public un type de rapport amical, souple, affectueux, qui incite les gens à se sentir chez eux, et en même temps un rapport sur la durée. Nous ne sommes pas là pour délivrer des certitudes de type scientifique, encore moins pour proposer une sorte de substitut au voyage. Nous offrons un outil, un instrument dans lequel les visiteurs se sentiront à l'aise et dans lequel ils auront envie de poser des questions auxquelles les expositions et la collection permanente tenteront de répondre, mais jamais de manière globale et définitive. Chaque exposition renverra à une autre à venir un jour, à un autre regard qui sera peut-être contradictoire. C'est ce genre de rapport dialectique que nous voulons instaurer.

Comment ce musée s'inscrit-il dans l'histoire muséographique ?

Dans l'histoire des musées, pour toutes sortes de raisons, les musées scientifiques ont évolué moins vite que les musées artistiques. Cette notion d'usager placé au cœur de l'institution paraît d'autant plus novatrice dans le domaine de collections ethnographiques que l'on part de plus loin. Traditionnellement, les musées ethnographiques étaient conçus de manière extrêmement didactique, beaucoup plus autoritaire, et cette posture affirmative n'est plus acceptable aujourd'hui. Il y avait aussi cette idée, devenue obsolète, de donner à voir le monde.

Il y a donc eu un grand saut, entre une vision qui était restée très traditionnelle et une collection que nous présentons aujourd'hui avec ces critères de modernité, et tout cela est allé très vite ! Entre le début de l'idée et l'inauguration du musée, il se sera passé dix ans : cette accélération du temps a pu heurter certains, mais ce dynamisme est très excitant. Je pense que cette passion sera communicative et aura un impact sur les visiteurs. C'est en tout cas dans ce sens que nous avons conçu ce projet ambitieux, à travers lequel la France a décidé de dédier un lieu exceptionnel, en plein cœur de Paris, aux arts et aux cultures du monde. ♦

Propos recueillis par Nadine Eghels



C hapeau à larges bords vissé sur sa tête, veste noire flottante, Jean Nouvel m'attend à l'entrée de service au bout de la rue de l'Université. On nous distribue deux casques lépreux dont la peinture oscille par plaques entre le noir et le blanc. On est bien à Paris, on est loin du Japon où chaque visiteur reçoit un casque neuf et une paire de gants blancs.

Pour rester dans le climat franco-français et, comme pour confirmer la pagaille des deux derniers mois de chantier, Jean Nouvel me propose de faire la visite à l'envers, à rebrousse poil même, en commençant par le vieil immeuble pompier qui fait mitoyenneté avec le musée et tourne l'angle de l'avenue de la Bourdonnais.

Longer d'abord un si grotesque vestige, une espèce d'arc de triomphe habité, après tout si ça lui chante pourquoi pas : mon père commençait bien les livres par le dernier chapitre. Je connais le système, je connais l'architecte. Il a toujours ses raisons cryptées. Le tout est de rester serein et réceptif. Nous y voilà : Nouvel lève l'index et montre qu'il a laissé à cru les pierres du mur du voisin, visible en décalage.

Pas d'enjolivement, pas de faribole, la vérité toute nue sans artifice. Les artifices, ce sera pour plus tard. Un sourire plus loin, nous tournons l'angle et nous voilà face à la voûte tunnel du pompier de service.

Première astuce, l'effet de vide se prolonge au-delà de la mitoyenneté, transperce la limite de propriété pourtant sacralisée et débouche sur le Musée. Les vides s'articulent. Quant à la barrière obligatoire, elle se réduit à un immense filet tendu dont les mailles disparaissent dans le ciel.

Première justification : "les habitants de l'arc sont heureux". Nouvel aussi, parce qu'il a exercé tout naturellement son art de brouiller les limites, d'installer la confusion dans les esprits, de recourir à la virtualité.

Dont acte.

En haut, à gauche : Claude Parent et Jean Nouvel, galerie Darthea Speyer.

En haut, au centre : le bâtiment musée, vue côté Seine.

© musée du quai Branly.

Visite

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

Tournons le second angle, celui du quai Branly. Comment oser se souder sans heurt, sans contraste violent à cet obsédant et caricatural carnaval immobilier. Car Nouvel ne veut pas marquer dans la violence le passage d'un monde à l'autre, d'une époque à l'autre. Le culte de la fracture, ce n'est pas son choix. Ce violent souhaite la transition douce.

À nous donc le Mur Végétal, celui de M. Blanc, expérimenté depuis des années, en timbre poste, au-dessus de l'entrée de la Fondation Cartier. Cela, je connais bien. J'ai travaillé avec Philippe Poirée-Ville, un jeune successeur de Blanc qui fait des jardins obliques suspendus dans le vide. Mais je me méfie de tomber dans l'embourgeoisement grotesque du lierre et de l'ampélopsis, si aimé à Neuilly et dans les cottages anglais de la région parisienne. Nouvel dans la verdure, ouvrant sa petite mansarde ? Quelle horreur ! Quelle honte ! J'en tremble d'inquiétude.

Mais c'est là que la "Force" intervient : la science de la métamorphose. Est-ce l'épaisseur incroyable de la frondaison, est-ce la multiplicité des couleurs et des natures des feuillages, est-ce la dimension anormale des immenses vitrages carrés ? C'est gagné ! Non seulement cette façade végétale assure calmement le lien avec la décrépitude du patrimoine voisin, mais elle annonce le parc sur la Seine, la forêt, l'esprit de la forêt des cinq cents arbres du quai Branly.

Car de transition en transition, pas à pas, sans le savoir, ni le vouloir, nous voilà au cœur du projet. Saluons au passage ce magnifique tour de passe-passe.

J'ai enfin compris, ressenti que nous sommes pris dans le domaine de l'illusion et que Nouvel nous tient désormais dans sa main jusqu'à nous conduire à la magie... africaine, dès lors

que nous aurons dangereusement franchi les portes du sanctuaire. Et je pèse mes mots.

Cinq cents arbres, cinq cents grands sujets sur trois cents mètres en bordure de Seine. Ils ont pour charge de constituer un écran semi-transparent à travers lequel on prendra connaissance de la grande façade du Musée.

Et Nouvel d'insister sur le véritable méli-mélo végétal qui masque toute lecture globale du parc comme de l'architecture. Les arbres du quai, ceux ancestraux de la ville de Paris, les arbres de Nouvel et du paysagiste Clément, les arbres du jardin que l'on aperçoit sous les pilotis, tout se confond ou plutôt se télescope de la Seine à la rue de l'Université.

Jean Nouvel résume d'un seul mot. Il aime bien ça, un mot sans cesse répété pour caractériser une idée. Si j'ai bien compris, après vérification dans le dictionnaire et malgré le bruit du chantier, il s'agirait du conopée, le voile qui enveloppe le tabernacle contenant l'eucharistie.

Là encore pas de limite indiquée au végétal. Seule une gigantesque courbe de verre, haute comme un immeuble, suit le tracé du quai et ajoute volontairement à la confusion végétale en jouant bien entendu de la transparence et du reflet : retour à l'échantillon tant vanté de chez Cartier : le chêne de Chateaubriand. Mais là, la dimension prime et crédibilise l'illusion.

Question : Et le champ de blé du projet ? Haussement d'épaules et réponse directe : Un champ de graminées ! Mais l'esprit est ailleurs. L'architecte fixe son attention sur quelques malheureux lampadaires plantés devant le mur de verre. De style modernisme-néo-décoratif. Ils sont véritablement si moches qu'ils deviennent hors de propos. Ils offensent le regard.

“ Dans la semi-obscurité générale, les objets, tous sous vitrines blindées, surgissent comme en apesanteur.”

Stupéfaction du maître qui affirme n'avoir pas été consulté, agitation frénétique, envol du portable, réclamation. Dix minutes après, alors que nous débattons toujours de ce crime de lèse-majesté, une haute autorité confirme que ces lampadaires seront démontés sur l'heure. À peine si Nouvel esquisse un sourire et murmure qu'il est bon de nouer des relations fidèles... et j'ajoute *in petto* : bien placées. Bon Dieu quel théâtre. Seul Jacques Couëlle était capable de scènes aussi dramatiques : je l'ai vu démolir lui-même à coups de pioche un mur dont la courbure lui semblait inexacte.

Enfin nous reprenons la visite.

Vous l'avez bien compris, l'ai-je assez rabâché, le musée ne sera perceptible que par fractions successives, à travers les interstices de cet enfer vert.

Mais cela ne suffit pas à Nouvel ; sitôt franchi le Conopée, cette moustiquaire géante du nom latin de *conopeum* pour ceux qui cherchent la petite bête, me voici confronté à l'“effet vitrail” !

Ce nouveau mystère ne se dévoilera vraiment qu'à l'intérieur du musée, à pied d'œuvre pourrait-on dire. Je souhaite attendre mais Nouvel me presse comme chez les sportifs.

J'avais de bon gré participé à cette continuité et à cette imbrication végétale, mais il en voulait davantage. Il s'énervait. Je m'énervais. L'illusion me captive certes, mais je n'aime pas en être la victime ignorante. Je veux savoir. Je m'énervais de ce mystère entretenu à mes dépens.

Après une traversée acrobatique du chantier, par des chemins détournés, j'arrive enfin contre ce vitrage qui sabre toute la façade sur deux cents mètres de long, animé par un rythme de meneaux inclinés (dans un sens à l'extérieur, dans le sens opposé à l'intérieur). Nous subissons alors l'imagerie des aspects divers de la forêt vierge, omniprésente, imprimée par films photographiques. Baigné de lumière verte, enfoui dans la profondeur végétale, dans l'ombre et la clarté des arbres, de tous les arbres, ceux du quai, ceux du parc et ceux transparents des photographies, je flotte, je suis perdu, confus, comme suspendu dans cet univers végétal fait de l'amalgame de toutes ces informations presque contradictoires : l'effet vitrail est d'autant plus palpable que la salle qu'il éclaire est tenue dans une pénombre presque impénétrable.

La grande force intérieure du projet réside dans la parfaite maîtrise de cette pénombre qu'ont réclamée les conservateurs pour la protection des objets exposés qui ne supportent pas la lumière naturelle.

D'où la dramaturgie imposée par l'architecte qui se couvre illico du masque de sorcier.

Dans la semi-obscurité générale, les objets, tous sous vitrines blindées, surgissent comme en apesanteur. Pas de socle apparent, pas de système d'accrochage visible, dissimulation des lumières : l'objet flotte dans l'espace, surgit plutôt qu'il ne s'affiche. L'écran de verre qui le sépare du visiteur est dématérialisé au point que si vous tendez la main, vous êtes étonné de sentir soudain le contact de la paroi.

Du grand art de l'escamotage.

On baigne dans une couleur rouge-brun, qui donne



Mur végétal conçu par Patrick Blanc.
© musée du quai Branly.

au sol, aux écrans et au plafond l'aspect du sang séché, celui du sang sacrificiel.

Je sais depuis toujours que Jean Nouvel avance masqué, je le connais comme maître de l'illusion, cette illusion architecturale à laquelle j'ai consacré un petit livre rouge¹, mais à ce point-là nous entrons dans la magie noire, on goûte de plein droit à ses sortilèges.

Et qu'on ne vienne pas me dire qu'il s'agit d'un heureux hasard, ce bougre sait ce qu'il fait et en me voyant subjugué, il se permet de rire sous cape. Ce qu'il peut m'agacer avec ses sourires et ses mots mis en exergue ! Incroyable mais je me régale.

Tenez, le voilà tout d'un coup qui parle de sa cosmogonie² ! En insistant sur la disposition des lumières qui percent le ciel de la salle. Il affirme qu'il n'y est pour rien, qu'il s'agit d'avoir répondu de façon précise à l'éclairage des objets et ajoute : "J'aime bien cette cosmogonie-là. C'est le hasard... ou presque". Il rigole et moi j'ai envie de le frapper, car tout est dans ce "presque" qui sous-tend un "je vous ai bien eu au tournant". Assez insupportable au demeurant ce piège, même si tout d'un coup on se croit sous la voûte céleste qui couvrait les temps premiers.

Dans la grande salle suivante, je lève les yeux sur une ossature à chevrons fortement dessinée et soulignée de blanc pour que nul n'y échappe : elle est irrégulière, mais en réalité elle est presque régulière et ce "presque" rapproche son rude dessin géométrique des peintures pariétales réalisées par huit artistes aborigènes dans le bâtiment tout à fait ordinaire (volontairement bien entendu) qui fixe l'entrée sur la rue de l'Université.

Envahissement par des signes graphiques "presque" irréguliers et "presque" répétitifs, des murs, des sols, des plafonds avec reprises en reflets miroirs, accompagnés à l'extérieur d'une sorte d'empreinte multipliée sans complexe : une réussite exceptionnelle. Assailli de magie, déstabilisé par le jeu permanent du virtuel, je sens que je vais perdre pied comme je l'ai fait un jour dans l'ascenseur vitré de l'Institut du Monde arabe. Il me faut de l'air, on marche depuis deux heures, assez de sortilège, je veux du concret, je souhaite du tangible, de la vérité première, de la géométrie exacte, de la rigueur industrielle, de la certitude du visible.

Je trouve un plan très légèrement incliné, deux enroulements circulaires parfaits et une rampe hélicoïdale majestueuse en son développé. J'insiste alors pour reprendre pied sur ces espaces plus lyriques qu'à l'habitude, sur l'apparition d'un Jean Nouvel nouveau si je puis me permettre, au langage plus fluide, allant vers l'infini, et maîtrisant ainsi totalement la complexité autre que celle des espaces orthogonaux (je n'apprécie pas du tout la perfection de ceux de la Fondation Cartier).

Réponse : "Je suis toujours le même, celui que j'ai toujours été... non je n'ai pas changé" et ce, doucement dit, un peu moqueur comme si je me prenais les pieds dans le tapis. Il rappelle qu'il travaille toujours avec les mêmes axes de référence, que le lieu et son contexte, la singularité du problème posé lui inspirent des réponses adaptées qui correspondent à un engagement profond, ancré dans sa pensée : le Manifeste de Louisiana daté de juin 2005. Il y en a pour une bonne vingtaine de pages. Il faut les lire avec

attention car depuis longtemps, Jean Nouvel ne nous avait pas gratifié d'un engagement plus original que son éternel placement sur le "Conceptuel-contextuel". Je ne peux pas résister pour éclairer cette visite du musée du quai Branly à vous en citer quelques lignes. Passons vite sur la violence critique, que je partage, sur "l'architecture générique qui fleurit sur les excréments fonctionnalistes de l'idéologie simpliste du XX^e siècle". Pour sauter sur quatre phrases clés soulignées en rouge dans le texte :

"Il faut établir des règles sensibles, poétiques"

"L'idéologie spécifique vise à autonomiser, à se servir des ressources du lieu et du moment, à privilégier l'immatériel".

"L'architecture doit être considérée comme modification d'un continuum physique, atomique, biologique".

Pour en finir par une conclusion définitive : "C'est bien sûr un travail de poésie, puisque seule la poésie est capable de fabriquer de la métaphysique instantanée". Oh ! Oh !

Arrivé à ce point-là d'une extrême et légitime ambition, presque religieuse, je n'ai plus envie de vous parler de ces immenses volets inclinés à 45° qui dématérialisent le plan de façade de

l'extérieur comme de l'intérieur. Je ne peux plus vous parler des formidables boîtes colorées qui sortent avec force de la composition rectiligne du vitrail, dessinées pour identifier des œuvres singulières, vous rappeler toutes les ambiguïtés préférées de Jean Nouvel, son éternel jeu de cache-cache, le "un coup je traverse la paroi, un coup je te renvoie à ta propre image". Je ne veux pas vous dire encore la faille brutale du processus architectural pour vous jeter à la figure la Tour Eiffel dans toute sa dimension et sa clarté.

Je ne peux que chercher de l'oxygène, fuir cette magie qui m'envoûte.

Je quitte le musée hanté par ce chef-d'œuvre miraculeusement adapté au site et à son objet en ressassant deux autres phrases du manifeste : "Architecturer, c'est modifier à une époque donnée l'état d'un lieu, par la volonté, le désir et le savoir de quelques hommes". Et enfin : "Désormais l'architecture trouve son aura dans l'indicible et dans le trouble".

Je n'y tiens plus. Je cours m'inscrire à Louisiana, mais auparavant, pour reprendre des forces vives "pour revendiquer les architectures de l'improbable", je fonce au "Bon Accueil" où un émincé de Saint-Jacques sur fond d'asperges tièdes nous rappelle que le premier des arts premiers fut d'apprendre à cuire les aliments de la Nature : le plus grand des artifices. ♦

(1) "Errer dans l'illusion", Editions Les architectes hérétiques.

(2) Pour la cosmogonie, on ne sait pas bien si Nouvel se réfère à la science de la formation des objets célestes : planètes, étoiles et systèmes d'étoiles ou s'il invoque, comme les Dogons par exemple, le système de la formation du monde : les deux certainement.

Note : Quand je félicite Jean Nouvel, il se retranche aussitôt dans cette réponse : "J'ai la chance d'avoir identifié à l'avance les objets à exposer". Ce faisant, cette chance l'a protégé des programmes bons à tout, bons à rien des architectures fourre-tout dont notre époque est si friande.

Comment concevez-vous la place de la musique au sein de l'ethnologie, et plus particulièrement des arts premiers ?

Je suis ethnomusicologue et depuis 35 ans je travaille dans le cadre du CNRS sur des programmes de travaux qui concernent le bassin méditerranéen mais qui renvoient aussi à une vaste interrogation sur la musique dans le monde. Avant la guerre, existait déjà au Musée de l'Homme un département d'ethnologie musicale sur lequel s'est ensuite greffé un laboratoire du CNRS ayant pour objet d'étude les musiques de tradition orale, leur inscription sociale, leur symbolique, sans exclusive de territoire ni de point de vue. C'est un très beau projet d'anthropologie musicale, partant du principe très simple que tous les peuples du monde pratiquent une musique : la musique est donc un des universaux de l'humanité qui mérite une approche comparative sérieuse. Avec beaucoup de passion, je me suis engagé dans ce travail, bénéficiant du statut privilégié des chercheurs du CNRS qui permet de réfléchir librement à des problèmes fondamentaux.

Depuis une dizaine d'années, toute la profession de l'ethnomusicologie se trouve un peu ébranlée par le quai Branly, pourquoi ?

Parce que se sont profilées dès l'origine dans le projet du quai Branly des options qui déroutent quelque peu les ethnologues et musicologues.

La première était de concevoir un musée sur une territorialisation artificielle puisque excluant l'Europe, une partie de l'Asie (réservée au Musée Guimet) et retenant finalement à travers la planète des territoires se caractérisant par une culture des "beaux-arts" selon l'avis de certains. Or, si art il y a, il est général, et doit s'appréhender à travers une approche anthropologique. Cette espèce de mise en partage du monde n'avait à mon sens pas lieu d'être. Deuxième aspect, une sacralisation de l'objet indépendamment du discours que l'on porte dessus, l'objet d'étude devenant objet d'art (premier), choisi pour sa qualité esthétique intrinsèque. Dès le moment où l'on a commencé à parler abondamment du projet du quai Branly dans la presse, le marché de l'art africain a triplé ! On pouvait craindre dès lors que le statut d'objet d'art soit finalement décidé par les marchands, et que les savoirs se retrouvent conditionnés par une pensée esthétique supposée universelle. Cette crainte s'est vue confirmée très vite dans le Pavillon des Cessions au Musée du Louvre, où figurent cent cinquante objets établis selon une conception très occidentale et sans aucun discours approfondi sur leur nature réelle. Cette sacralisation de l'objet et la négation de l'apport ethnologique sur la nature des objets exposés nous ont laissés très déçus.

Dans notre département au Musée de l'Homme, tous nos instruments de musique, qui constituaient notre fonds, non pas de commerce mais de réflexion et d'étude, ont été emportés pour devenir des objets d'exposition. Il est vrai que ces instruments méritaient un autre sort que celui que leur réservait un Musée de l'Homme un peu à bout de souffle. Un autre sort, certes, mais pour autant, pas n'importe lequel.

Quelle est la fonction de l'ethnologie ?

L'ethnologie élabore une espèce de passage entre une position indigène et une position objective : par son entremise,



Musique et arts premiers : de l'ethnologie à l'esthétique

Rencontre avec Bernard Lortat Jacob, ethnomusicologue, directeur de recherches (CNRS) au Laboratoire d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme.

une sorte de dialogue s'établit entre un discours local et un discours général. Cette passerelle a pour objectif de ne rien négliger des cultures humaines, de prendre en compte leur diversité tout en aspirant à échafauder à leur propos un discours objectivable, transmissible, comparatif, voire théorique.

Un certain modernisme (d'autres diraient "post-modernisme") devient désormais dominant qui, d'une part, n'accorde aucune crédibilité au discours ethnologique (accusé de toutes les tares du monde, dont le colonialisme) et prétend réhabiliter la pensée indigène en lui accordant, a priori, une valeur de vérité. Position généreuse, mais difficilement tenable. Et surtout jamais tenue car en totale contradiction avec les fondements du jugement esthétique supposé universel et la consécration de l'objet muséographique entretenant désormais des liens étroits avec le marché de l'art. Bref, la recherche est évacuée au profit de l'esthétique, ou plutôt d'une certaine esthétique tenue par les experts et les marchands.

Comment cela se passe-t-il au niveau de la musique ?

En ce qui concerne la musique, nous avons développé en France une ethnomusicologie très pointue, et nous étions plutôt réjouis de pouvoir la mettre à l'honneur. Mais nous avons dû déchanter – c'est le cas de le dire ! Le musée du quai Branly va exposer des instruments, mais sans faire découvrir tous les aspects de la musique. Je ne parle pas de la musique de concert, mais de la musique rituelle et symbolique, de la musique comme facteur de l'intelligence et de la cognition, de ses innombrables facettes... Il y aura évidemment des espaces pour la musique, mais celle-ci ne sera abordée ni dans sa nature anthropologique, ni dans sa dimen-

sion historique. On pourra certes l'entendre (devant écran ou dans des salles closes consacrées au "ravisement" acoustique), et il y aura également une salle de concert, mais ces équipements ne permettront pas de ressentir la musique dans sa diversité culturelle et sociale, laquelle ne peut faire abstraction des rites, des traditions, des cérémonies, des façons de manger, de boire, de se vêtir et d'aptitudes particulières, culturellement conditionnées, qui permettent de la juger... Il fallait que les lieux dédiés à la musique prennent en compte ces spécificités. Il est en effet absurde de formater la musique sur la base des canons qui sont ceux du concert occidental. Il fallait casser le rapport scène/salle, bouleverser les horaires, inventer un espace à vivre qui permette, dans la mesure du possible, de rendre compte des conditions particulières d'émergence de ces musiques venues de civilisations très différentes de la nôtre. Suggérer de faire de la musique et surtout donner le moyen d'être ensemble pour la faire, proposer une cuisine liée au spectacle, éprouver cette fluidité entre culture et musique aussi bien qu'entre producteurs et auditeurs. Cette conception découle directement d'une anthropologie de la musique. Je crois que pour atteindre une émotion profonde, on ne peut faire l'économie d'un certain savoir sur le contexte dans lequel ce qui nous touche est apparu, s'est développé, est arrivé jusqu'à nous. Sans cela, l'émotion ressentie peut-être vive mais elle reste superficielle, et ne s'inscrit pas durablement en nous.

Au Musée du Quai Branly, les instruments seront présentés dans une espèce de grande tour transparente, pour nous rappeler en quelque sorte que la musique traverse à la fois les étages et les civilisations. Beau symbolisme en apparence,

mais relevant d'une option muséographique délicate, car comment aligner côte à côte une guimbarde de quelques centimètres et un tambour japonais de plusieurs mètres de diamètre ? Il ne suffit pas de présenter une accumulation d'objets. Cet entassement d'instruments d'échelles différentes sortis de leur contexte me semble peu judicieux. En outre, ce choix revient à nier un acquis important de la discipline qui a été établi, depuis le début du XX^e siècle, une classification générale des instruments de musique permettant, à partir de critères fonctionnels et objectifs, de comparer une cithare japonaise et une cithare malgache, par exemple. Cet acquis spécifique, qui, en l'occurrence, ne représente qu'un tout petit aspect des extraordinaires richesses que la musique est susceptible d'offrir à notre intelligence et à notre sensibilité, méritait d'être un peu mieux respecté.

Toute esthétique passe par des codes culturels dont la connaissance mérite d'être traitée avec attention, pas forcément de manière ennuyeuse. On ne comprend pas grand-chose à une musique tibétaine si on ne connaît pas les principes du bouddhisme tibétain, ni à la musique de Bali si on ne sait pas comment elle relève d'une cosmogonie, et comment elle traduit ou oriente le sens même de cette cosmogonie. Pour apprécier pleinement ces musiques, il faut avoir une espèce d'accoutumance à la fois conceptuelle et sensorielle. On ne peut pas présenter les arts "premiers" en ignorant que cette "primarité" se nourrit de réflexion et de symbolique locales, qui en font partie intégrante.

Certes, il y a bien, sur place, une "ethnomusicologie de service". Mais il ne me semble pas exagéré de dire que celle-ci

“ On ne comprend pas grand-chose à une musique tibétaine si on ne connaît pas les principes du bouddhisme tibétain ”.

joue un rôle de stricte subalternité, de sorte que les critiques que je porte ne touchent en rien les mérites personnels de ceux qui ont la charge de mettre en valeur la musique. Mes réserves portent en revanche sur l'idéologie générale du Musée du Quai Branly et sur la croyance

en des canons culturels relevant d'une esthétique présentée comme générale, alors qu'elle est en fait strictement occidentale. Tout semble passer à travers le laminoir du culte de ce que j'appellerais "l'instantanéisme émotionnel", ou encore "l'idéologie du ravisement". Or selon l'ethnomusicologie que je représente, on ne peut pas séparer la musique de ses "clés d'écoute" – clés essentiellement culturelles que le petit monde ethnomusicologique auquel j'appartiens a le métier d'explorer, et sur lesquelles il a désormais pas mal d'idées. Et, pour finir, si le Musée du quai Branly a une vocation anthropologique – ce dont, en définitive, on a de bonnes raisons de douter – on est en droit de s'attendre à ce que la musique, fait anthropologique majeur, se voie traitée avec davantage d'égarés et non pas de façon à la fois modeste et marginale. Mais n'est-il pas trop tard ? Et les choses ne sont-elles pas déjà faites ? ♦

Propos recueillis par Nadine Eghels

En haut : un homme qui chante dans son tambour, Moyen-Atlas, Maroc, années 1970.

Le Musée du quai Branly, temple de l'Autre

Par Jean-Paul Barbier-Mueller, président-fondateur des Musées Barbier-Mueller de Genève et de Barcelone.

Rimbaud n'en serait pas revenu : l'Autre est devenu "Je". L'Autre, qu'un Musée de l'Homme vieilli nous avait longtemps présenté sous les traits de la femme hottentote (rescapée de foire offerte à la curiosité de la foule), et plus récemment sous l'aspect de féroces mannequins en plâtre, abrités dans des grottes en carton, censés représenter les insulaires marquisiens, avec leurs massues, leurs tissus de tapa, grimaçant comme si Gauguin n'avait jamais peint leur beauté, leurs yeux tendres et leurs pommettes saillantes...

Il ne faut pas douter que "Je-l'Australien", "Je-l'Africain", "Je-des Iles Fortunées" (j'en passe) seront traités avec la plus grande sollicitude, le plus vif respect dans le nouveau musée, malgré l'inspiration cahoteuse de l'architecte Jean Nouvel, auquel nous devons une façade parsemée de cubes aux couleurs volées chez un confiseur (chocolat, orange, ou safran), peut-être censées évoquer les terres tropicales ? Etranges protubérances sur lesquelles les reflets de la Seine ne peuvent guère jouer (de ma fenêtre peu éloignée, j'entends les gémissements du fleuve malmené).

Oublions le contenant et parlons de ce Temple du "Je" ou de l'Autre, comme vous voudrez. Pour le contenu, aucun doute n'existe : le maître à bord, Stéphane Martin, est un homme de qualité. Son calme, dans les moments difficiles, est exemplaire. Jeune (il a l'âge de mon fils aîné), il réussit sans difficulté apparente à se faire entendre des ministres - c'est capital ! -, des antiquaires - c'est important pour de futures donations -, des ethnologues - ce qui est indispensable au bon fonctionnement de l'établissement -, et du moindre de ses collaborateurs.

“ De l'eau a coulé sous le pont Mirabeau, depuis la "querelle du Musée de l'Homme", visant à faire passer les collectionneurs pour des béotiens.”

Je suis d'autant plus à l'aise pour souligner les mérites d'un président que l'on va bientôt découvrir à l'œuvre, que je ne fais partie d'aucune des diverses commissions ou conseils de "son" Musée ! Au surplus, j'ai quelques raisons de me plaindre de lui : il a hésité huit ans avant de se décider à visiter mon musée de Barcelone... Pour des offenses moins graves, je me suis brouillé avec nombre d'amis d'enfance !

Cela dit, le président Martin a de la chance. Il est sans doute l'une des seules personnalités assez crédibles, par son honnêteté, par son respect des scientifiques, et par le goût sincère qu'il cultive depuis longtemps pour l'art africain (rare passion chez un énarque !), pour négocier la restauration du dialogue entre les "connaisseurs", qui admirent sans savoir, et les ethnologues, qui savent et parfois refusent d'admirer la perfection formelle d'une œuvre, cette perfection étant à leurs yeux une invention occidentale, susceptible de fausser la juste perception de la fonction de l'objet.

Cette crainte de certains ethnologues est honorable, bien qu'elle ne perturbe en aucune façon d'autres savants pour lesquels, en matière d'artefacts de tous âges et de tous continents, le beau n'existe jamais par hasard. De l'eau a coulé sous le pont Mirabeau, depuis la "querelle du Musée de l'Homme", visant à faire passer les collectionneurs pour des béotiens, des gens méprisants les scientifiques, dont (bien au contraire) ils recherchent les conseils et le jugement, de la même façon que le propriétaire d'une œuvre romaine fait appel à l'archéologue, quand il veut situer dans le temps une sculpture aimée.

À vrai dire, je ne redoute pas que le Musée du quai Branly soit incapable de remplir sa fonction, que des tensions se produisent. J'ai peur qu'au moment où l'institution existera, on ne pense en haut lieu que le but recherché a été atteint, et que des investissements ultérieurs ne sont plus nécessaires. Or les collections nationales regroupées au quai Branly comportent des lacunes considérables. Certains centres de style d'Océanie sont faiblement représentés, l'ensemble d'art précolombien est embryonnaire, la sculpture de l'Afrique orientale est presque absente, pour ne mentionner que quelques faiblesses... Qui oublierait cette évidence : si le Louvre, si le Centre Pompidou, si le Musée Guimet ont acquis la renommée internationale qui est la leur, c'est grâce à une politique d'acquisition constante, opiniâtre, soutenue. La loi sur le mécénat permet aujourd'hui la mise à contribution d'importantes sociétés françaises. Chaque trimestre, un chef d'œuvre d'art africain, océanien, précolombien passe en vente publique à Paris, à Londres ou à New York. On ne doit pas le laisser échapper. C'est donc désormais une priorité pour le Musée du quai Branly, de combler les lacunes subsistant dans ses collections, par des achats ponctuels, plutôt que par l'acquisition d'ensembles, à mon sens. Ce qui précède



me fait croire que la recherche des fonds nécessaires à ces investissements occupera une partie importante de l'agenda du président ! En regardant résolument vers l'avenir, journalistes, ethnologues, collectionneurs, savants appartenant à toutes les disciplines sauront, j'en suis sûr, faire taire leurs préjugés, leur éventuelle désapprobation de ce qui peut apparaître à certains comme une "fantaisie coûteuse", et apporteront leur contribution (même minuscule) à la réussite du musée. Ils se rappelleront que l'on applaudit aujourd'hui sans réserve la pyramide et le remodelage du Grand Louvre (hautement critiqués comme une fantaisie plus étrange et plus coûteuse encore par le même quotidien qui égratignait le Musée du quai Branly, appuyant les récriminations de "dissidents" du Musée de l'Homme !), et ils encourageront la politique et le but assignés au nouvel établissement.

Comment refuser un lieu voué à la rencontre avec l'Autre, c'est-à-dire avec nous-mêmes ? Comment se priver d'un musée dédié à l'humanité, formée d'un seul, d'un même homme qui subsiste toujours et qui apprend continuellement pendant le cours des siècles, à en croire Pascal ? L'institution qui va ouvrir ses portes est indispensable à un point tel, que son succès ne relève pas de la probabilité, mais de la certitude, j'en ai la conviction profonde. ♦

Ci-dessus : tête d'Ifè en terre cuite. Haut. : 25 cm. (TL Oxford 1140-1490). Inv. 1015-176. Musée Barbier-Mueller, Genève.

Brises soleil des bâtiments Branly et Auvent. © musée du quai Branly



La passion d'une vie

Rencontre avec Hélène Leloup, collectionneur et ancien marchand d'art primitif

Comment est née cette passion pour les arts primitifs ?

J'ai participé à un voyage d'étudiants en Afrique française, organisé pour "promouvoir des vocations", et ce fut une révélation. Peu après j'ai d'ailleurs rencontré mon ex-mari qui partageait cette passion ; nous avons ouvert une petite galerie boulevard Raspail, et nous avons décidé non pas d'acheter des objets africains en vente publique, comme la plupart des marchands, mais d'aller les chercher nous-mêmes sur le terrain. À partir de Dakar, nous avons réalisé une grande expédition en Guinée, puis au Mali notamment en pays Dogon qui m'a littéralement fascinée, ensuite nous sommes redescendus vers Abidjan. À l'époque, en 1956, il n'y avait pas de routes, à peine quelques pistes que nous parcourions dans de vieux 4x4 laissés sur place par l'armée américaine, c'était vraiment l'aventure ! Plus tard, nous avons monté d'autres expéditions en Afrique, le Burkina Faso, la Côte d'Ivoire, le Cameroun, le Gabon etc.

Nous avons d'abord travaillé à Paris mais très vite nous avons décidé de nous installer à New York, c'était une ville très attirante dans ces années et il y avait de vrais amateurs pour les objets que nous propositions. C'est à cette époque que Rockefeller a ouvert son musée d'art primitif d'Afrique, d'Océanie et précolombien, l'origine de l'aile du Metropolitan Museum.

Comment se construit une collection ?

L'important n'est pas d'accumuler des quantités d'objets mais de "creuser", d'approfondir l'exploration d'une région, ou d'une thématique. Et cela implique d'acquérir une connaissance ethnographique du pays, de passer du temps sur place, de rencontrer les gens, de parcourir les paysages. Pour la plupart, les antiquaires se contentent d'acheter et de vendre en Europe ou en Amérique (du Nord), sans jamais aller sur le terrain... leur métier est un commerce ! Il y a heureusement quelques grands antiquaires, qui sont vraiment passionnés, mais ils se font rares. Quand on est sur place, on "sent" les objets dans leur contexte, avec les gens, les paysages, et c'est ce qui les rend attachants.

Dans quelles régions vous êtes-vous particulièrement investie ?

Je me suis beaucoup intéressée au Mali, car j'ai eu la chance d'y trouver très vite des objets Bambara extraordinaires, et aussi de faire des rencontres merveilleuses avec les gens, spécialement avec les Dogons.

Quand êtes-vous rentrée en France ?

À la fin de 67, j'ai divorcé et me suis occupée d'une nouvelle galerie, quai Malaquais. Il a tout fallu remonter car j'avais tout

laissé à New York et ce n'était pas facile à l'époque. De plus, je suis retournée en Afrique pour ramener de nouveaux objets en revoyant les antiquaires de Bamako, Abidjan, Douala. Je montais des expositions, ce qui était nouveau pour moi, et je rencontrai ainsi un collectionneur... que j'épousai, et qui a pris en charge une autre galerie à New York ainsi que les aspects financiers, me permettant ainsi de travailler à un livre sur "La statuaire Dogon" devenu un classique.

Comment trouviez-vous les objets ?

Bien sûr en achetant en ventes publiques ou à des collectionneurs mais mieux, en allant sur place voir les antiquaires installés dans les capitales. Indépendamment de ceux-ci, il y avait des "rabatteurs" qui allaient en brousse dans les villages pour repérer les objets, et ensuite ils me les présentaient. Mais c'était devenu de plus en plus difficile avec l'islamisation de ces contrées : l'islam interdisant les représentations humaines et le culte des objets, ceux-ci se sont raréfiés et aujourd'hui il est pratiquement impossible de trouver des anciens objets. Il y a seulement de l'artisanat bien fait et destiné aux galeries d'Europe ou des Etats-Unis. Ce sont de plus en plus les mêmes sculptures qui circulent sur le marché de l'art primitif, passant d'un collectionneur à un autre.

Ce même processus de recherches systématiques s'est exercé dans tous les pays africains, aidé d'ailleurs par les guerres intertribales recommencées après la décolonisation. Les objets sont arrivés sur le marché occidental par vagues suivant les régions : la guerre du Biafra a fait sortir tous les objets au Nigeria. Puis il y a eu l'arrivée des objets de l'ex-Congo belge. Les guerres ont déplacé les populations et on a encore trouvé de bons objets dans des régions non prospectées, au Kenya, en Ethiopie, en Tanzanie. Avec la fin de l'apartheid, les Zoulous ont pris conscience de la valeur de leurs objets traditionnels et on a vu apparaître ceux-ci en Afrique du Sud, mais maintenant, ils restent dans les musées sur place et c'est bien ainsi.

En ce qui nous concerne, Philippe Leloup et moi, aujourd'hui, nous achetons rarement, seulement par coup de foudre. Quand je retourne au Mali, c'est pour continuer mes recherches et m'occuper d'une école que nous avons fait construire, maintenant il faudrait un forage pour l'alimenter en eau potable... Je considère que ma carrière s'est bâtie avec ces gens et c'est à moi de les aider dans la mesure de mes moyens. ♦

Propos recueillis par Nadine Eghels



Les éoliennes ?

Devant les polémiques nourries qui se sont développées à propos de l'implantation des groupes d'éoliennes, l'Académie des Beaux-Arts a décidé d'émettre un avis.

Pour cela, elle a organisé un débat qui s'est déroulé pendant plusieurs mois, ce qui a permis de connaître l'avis des défenseurs des éoliennes mais aussi de leurs détracteurs, de membres de l'Académie de Médecine, du Service des énergies renouvelables du Ministère des Finances, de l'ancien Directeur du patrimoine actuellement Président de la Ligue Urbaine et Rurale, de l'ancien Directeur de l'Équipement d'EDF responsable en son temps de la mise en place de l'électricité nucléaire et actuellement Président d'Associations d'énergies nouvelles. Nous avons également cherché à connaître les réactions de nos voisins et particulièrement des Allemands (classés meilleurs élèves européens en la matière).

Un rapport général regroupe les avis de ces différentes personnalités. De ces débats, il ressort qu'il serait impératif de prononcer un moratoire sur ce sujet qui pourra donner le temps de formuler des exigences précises et définitives avant de permettre toute nouvelle implantation d'ensemble industriel de ce type. ♦

En haut : éoliennes du site EDF de Caurel (Côtes d'Armor).

Décorations

Marc Ladreit de Lacharrière, membre libre, a été élevé à la dignité de Grand Officier dans l'ordre de la Légion d'honneur.

Jean Prodromidès, membre de la section de Composition musicale, a été promu Officier dans l'ordre de la Légion d'honneur.

Michel Folliasson, membre de la section d'Architecture, a été fait Chevalier dans l'ordre de la Légion d'honneur.

Paul-Louis Mignon, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts, a reçu la Grande médaille de Vermeil de la Ville de Paris.



Naissance numérique

La première **lettre d'information électronique** de l'Académie des Beaux-Arts a été diffusée le 12 mai dernier. Elle communiquera dorénavant chaque mois aux internautes les actualités de l'Académie et de ses membres. Les personnes désirant la recevoir peuvent s'inscrire sur le site Internet de l'Académie, www.academie-des-beaux-arts.fr, dans la rubrique "Actualités".

Publication

Musica reservata, deux chants initiatiques pour le culte des vòdoun au Bénin, enregistrements, photographies, mise en page et textes de **Gilbert Rouget**, ancien directeur de recherche au CNRS et ancien directeur du Département d'ethnomusicologie au Musée de l'Homme. Communication faite à l'Académie des Beaux-Arts, grande salle des séances, le 25 octobre 2005.



Hommage à Paul Marmottan

Par **Bruno Foucart**, professeur d'histoire de l'art à l'université de Paris IV-Sorbonne, directeur scientifique de la bibliothèque Marmottan

Le fils de Jules Marmottan (1829-1883), qui fut le directeur de la Société houillère de Bruay (Pas-de-Calais) et l'une des figures du monde industriel de l'époque, aurait pu, aurait dû devenir un entrepreneur, un gestionnaire. Il n'en fut rien. Après de classiques études juridiques, Paul Marmottan tente un moment une carrière administrative, étant nommé en 1881 et par protection conseiller de préfecture à Evreux. Il démissionne en moins d'un an et se construit une vie qui ne sera pas celle d'un rentier sybarite, mais celle d'un amateur devenu professionnel, d'un chercheur-écrivain aux centaines de publications, d'un collectionneur passionné. L'essentiel est qu'il sut, très tôt, donner un sens, une unité à ses passions: il sera le redécouvreur de cette Europe napoléonienne qui apprenait à vivre avec le Code civil et dont les cours, anciennes et nouvelles, vivaient à l'heure de ce Paris où Percier et Fontaine inventaient et imposaient avec et pour Napoléon le dernier des avatars d'un néoclassicisme qui allait mériter l'appellation de style Empire.

Paul Marmottan débute dans les lettres à 21 ans avec un recueil de poèmes à compte d'auteur, *Les Primevères*, où il exprime la banale mélancolie d'un jeune homme à la croisée des chemins. En fait, l'élève

Paul Marmottan (1856-1932), par ses écrits, ses collections, ses donations, s'est imposé comme l'un des acteurs principaux, dans la mouvance d'un Frédéric Masson ou d'un Edmond Rostand, du retour au premier Empire et au goût néoclassique sous la 3ème République. Le musée Marmottan-Monet lui rend actuellement hommage.

du sévère collègue de Juilly, l'adolescent qui assiste désespéré à la défaite de 1870, le touriste précoce et fortuné qui, à 18 ans, avait déjà parcouru l'Italie, l'Allemagne et même l'Égypte débutait ainsi une véritable carrière de voyageur européen. Paul Marmottan eut très tôt l'intuition de sa vocation. Il sera, au plus exigeant sens des termes, un amateur-connaisseur. Amateur, car il ne sera jamais ni chartiste, ni universitaire, ni conservateur de musée. Ses incessantes et compulsives publications, qu'elles concernent Paris, les arts ou le premier Empire seront chaque fois des rencontres avec un document, un objet, une information dont l'historien fait une communication, un *addendum* à une synthèse toujours repoussée.

Qu'importe, puisque cet amateur est aussi un « connaisseur ». Par le contact direct avec une pièce d'archives ou un dessin signé, avec une estampe, il peut donner vie et réalité à un épisode de l'histoire, à un nom d'artiste, à la figure d'un événement. A force de

repérer des tableaux au hasard des ventes, des chutes, le « connaisseur » sait reconnaître les signatures, distinguer les manières, reconstituer un œuvre peint. A force de visiter les fonds d'archives, d'acquiescer ou de faire copier les documents, de regrouper les témoignages, l'historien-amateur arrive à restituer le contexte d'un événement.

La manière de Paul Marmottan est celle d'un homme du concret, du constat. Son génie, tout prosaïque, est de tisser d'une pièce d'archives à une autre une tapisserie d'où émerge par exemple la figure d'Élisa Bonaparte, cette sœur aînée et revêche de Napoléon qui avait reçu une part du génie de son frère et l'appliqua dans la gestion du grand duché de Toscane et de la principauté de Lucques. Paul Marmottan en fut l'historien d'élection.

Le collectionneur avait l'exemple de son père, grand acquéreur de primitifs nordiques et fidèle client de l'étonnant marchand Brasseur installé à Cologne. Le goût du fils était apparem-

Ci-contre : Rosen, Portrait de Paul Marmottan, 1899, Coll. Paul Marmottan, légué à l'Institut de France en 1932.

ment moins ambitieux; il allait d'abord aux peintres natifs du Nord de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e. On doit à Marmottan les biographies des Watteau de Lille ou de Louis Boilly dont il sut acquiescer un des plus imposants ensembles de portraits. Paul Marmottan aimait particulièrement, en précurseur, ces paysagistes marqués par l'enseignement du peintre Pierre-Henri de Valenciennes, auteur en 1801 d'un mémorable traité sur le paysage. Les peintres de Barbizon et les Impressionnistes avaient renvoyés ces peintres dans l'enfer d'une nature recomposée. C'est Paul Marmottan qui permit de revoir un Victor Bertin dont Corot se proclamait l'élève, un Bidault.

L'Ecole française de peinture (1789-1830), livre paru en 1886, où Marmottan donne les biographies de ses chers petits maîtres français du XIX^e, apparaît aujourd'hui comme un livre précurseur. Chaque fois, le collectionneur sait acquiescer parallèlement des œuvres qui valent témoignages et références. Marmottan historien d'art et Marmottan collectionneur ont le génie de confronter et réunir le texte et l'image.

C'est ce que pratique l'historien de l'Europe napoléonienne. Paul Marmottan eut, l'un des premiers, l'intuition que l'Europe dite napoléonienne ne fut pas seulement un passage momentané mais le lieu d'une adaptation décisive au monde moderne. En acquiesçant systématiquement dans ses voyages et chez ses libraires patentés les journaux, les périodiques, les guides, les almanachs, les descriptions, les recueils économiques et administratifs, Paul Marmottan regroupait les témoignages dont il usait pour ses propres articles mais dont il savait qu'ils constitueraient autant de pierres d'attente pour les futurs chercheurs. C'est le sens et la justification de ses donations principales faites à l'Académie des beaux-arts dont il ne fut du reste jamais membre: le musée Marmottan à Paris, rue Louis Boilly où les arts sous l'Empire sont présents à travers des œuvres rares, inattendues, significatives, la bibliothèque de Boulogne-Billancourt d'autre part qui rassemble et conserve les glanes d'un voyageur et curieux européen à la recherche de la mémoire de ces années 1800 où les anciens et nouveaux régimes apprenaient à vivre et fonder un monde neuf. ♦

Mozart, un anniversaire

Par Gilles Cantagrel, musicologue

Sans doute pour combattre l'amnésie qui menace notre société, l'époque est aux commémorations et aux anniversaires. La prodigieuse effervescence qui caractérise la célébration du deux cent cinquantième anniversaire de la naissance de Mozart sur la planète entière a cependant de quoi étonner.

La musique de Mozart n'a jamais disparu de la conscience collective, et il n'était nul besoin de cet affolement médiatique pour attirer sur elle l'attention.

Certes, un tel événement offre un opportun prétexte à une opération commerciale de grande envergure. Les temps le veulent ainsi. Et l'on peut éprouver lassitude ou agacement à lire ou entendre tant de sottises, parfois, à voir certaines des plus pures créations du génie humain devenir des produits de grande consommation. Ce raz-de-marée, il serait pourtant bien léger de le frapper d'anathème, en bloc. Que l'on offre d'entendre tout l'œuvre de Mozart, des essais de jeunesse aux parfaits chefs-d'œuvre de la maturité, par la diffusion d'un coffret réunissant 170 enregistrements, et que ce coffret ait jusqu'à ce jour trouvé plus de 150 000 acquéreurs de par le monde, cela représente quelque vingt-cinq à trente millions de disques. C'est-à-dire plus que n'en vendent les plus populaires des chanteurs ou des groupes actuels, et en tout cas bien davantage que ne peuvent contenir d'auditeurs toutes les salles de concert réunies.

Aucune raison d'ordre mercantile ne peut cependant parvenir à expliquer cet étonnant écho, rencontré auprès d'un si large public, parfois bien éloigné du domaine de la musique savante. La question demeure : pourquoi Mozart ? Le phénomène est unique, et quand même y apporterait-on les plus grands moyens matériels, il serait impossible d'éveiller pareille résonance avec Beethoven ou Michel-Ange, Picasso, Newton ou Louis XIV.

Toute tentative d'explication échappe aux musiciens eux-mêmes. Ils évoqueront la "fraîcheur" des phrases musicales dans leur admirable ductilité, la souplesse rythmique, un parfait équilibre formel, l'apparente simplicité des thèmes... Rien n'est encore dit de cette impression de bonheur, de

merveilleux que ressentent les auditeurs les moins prévenus.

La musique de Mozart use de ce langage universel que le baroque a constitué et que tous parlent en Europe, durant quatre ou cinq décennies à peine. Au moment où va basculer le siècle, elle entretient l'illusion du style galant et du rococo sur son déclin. Cela fait partie de son charme. Mais ce temps est aussi celui de Laclous et de Beaumarchais, de Marivaux et de Sade ; et déjà, au-delà de la pensée de Mozart, nourrie des philosophes du Siècle des Lumières, se projette résolument la perspective des orages des temps modernes.

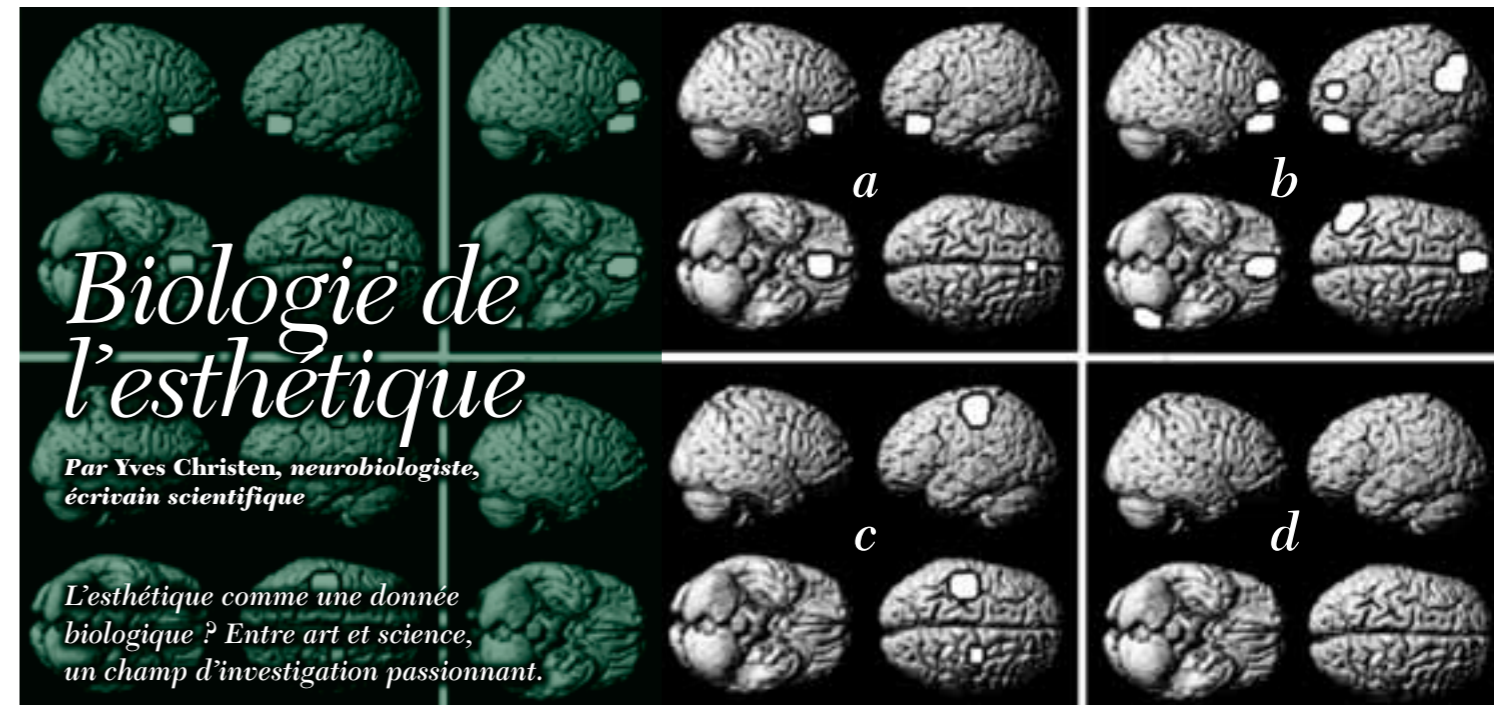
Les grands ouvrages lyriques de Mozart n'en appellent ni à la mythologie, ni à l'histoire antique. Ils parlent de l'homme contemporain, ils incarnent la comédie humaine dans sa complexité et sa subtilité. La musique nous y apprend beaucoup plus sur l'âme humaine que bien des discours. Aucun musicien plus que Mozart n'a su à ce point pénétrer les plus secrets replis du cœur humain, au travers des jeux de l'amour et du hasard.

Peut-être faut-il trouver là l'une des clés, parmi d'autres, de la fascination qu'exerce Mozart. La profonde humanité de sa musique et de ses drames, drames que sont aussi ses symphonies, ses sonates ou ses quatuors à cordes, nous touche au plus profond et par les moyens en apparence les plus naturels. Mozart, intemporel et universel. À bien l'écouter, serait-il aussi un musicien d'aujourd'hui ? ♦

Grande salle des séances, le 22 mars 2006.

En haut : portrait de Mozart en médaillon réalisé à la pointe d'argent le 16 et/ou le 17 avril 1789 à Dresde, par Doris Stock (Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg).

Comment le cerveau humain apprécie la beauté. Par le moyen de l'imagerie à résonance magnétique, les Drs Semir Zeki et Hideaki Kawabata ont identifié les zones du cerveau qui sont plus activées quand on regarde une scène belle plutôt que affreuse (A) ou plutôt que neutre (B). La vision de la laideur active, par comparaison avec celle de la beauté, une autre aire (C) mais elle ne se différencie pas de celle de la neutralité.



L'existence même de l'art constitue une énigme pour le biologiste. Ce dernier tend en effet à tout expliquer, en termes darwiniens, à partir de caractères sélectionnés au cours de l'évolution. Or, l'art semble constituer l'exemple même d'un comportement gratuit, dont on voit mal les avantages qu'il aurait pu procurer au cours de la phylogénèse. D'autres valeurs humaines s'avèrent plus explicables, notamment celles qui relèvent de la morale (susceptible de favoriser la survie du groupe social, donc des gènes dont il est composé) ou du sens de la vérité (un être vivant a toujours intérêt à mieux connaître son environnement et ses partenaires). L'art paraît "inutile" ; il ne s'agit pas moins d'une réalité manifeste, au niveau planétaire et depuis plusieurs siècles. En outre, le sentiment esthétique semble largement répandu. Nous sommes donc structurellement (biologiquement) des créatures esthètes.

Nous aborderons ce défi à travers l'analyse de trois questions : 1° le sentiment esthétique existe-t-il dans la nature, en dehors de l'espèce humaine ? 2° Quelle peut être sa raison d'être ? 3° Quels mécanismes neurophysiologiques accompagnent ou expliquent la perception esthétique ?

Une multitude d'exemples confirme l'existence du beau au-delà des frontières de notre espèce. Plumages étincelants, formes étonnantes, parades spectaculaires : le monde animal nous gratifie d'une multitude de merveilles esthétiques. Que nous les trouvions belles ne suffit pas, encore faut-il savoir si les animaux directement concernés les jugent de même. Tout indique qu'il en va bien ainsi puisque, pour ne citer qu'un exemple, la femelle du paon cède aux avances de son partenaire après la parade. Ce fait nous aide à répondre à la seconde question : le sentiment esthétique existe dans la nature parce qu'il fonde l'attractivité, si importante en particulier pour le choix du conjoint. Parmi les critères du jugement esthétique, le sens de la symétrie revêt une importance essentielle : de nombreuses observations confirment que les

hommes et les autres vivants préfèrent les sujets symétriques. La raison en est que les asymétries traduisent souvent une plus mauvaise santé, elle-même causée par des anomalies du développement. Par voie de conséquence, l'individu attractif (beau) sera en fait celui qui présente le moins de défauts. Quel est le support physiologique de la perception esthétique ? Les études récentes, par le moyen des techniques modernes d'imagerie cérébrale, mettent en évidence des zones du cerveau (en particulier au niveau du cortex dorso-latéral préfrontal) activées par la perception de la beauté.

Pour comprendre le sens d'une approche neurophysiologique de l'esthétique, il faut connaître les mécanismes à la base de la perception. Cette dernière, et notamment la vision, ne correspond pas à la photographie du réel (pas plus que l'art d'ailleurs), mais à l'extraction de signaux chargés de sens dans l'environnement. Notre cerveau ne photographie pas le monde mais le reconstruit (et, bien entendu, il en va de même pour l'artiste, même très réaliste), il recherche des indices significatifs. Dans la perception esthétique, il extrait des critères attractifs, que l'on qualifiera de beaux et dont la force sera d'autant plus grande qu'ils se trouvent associés à une forte valeur émotionnelle. Quand elle s'adresse à un objet d'art (créé par l'homme), cette perception bénéficie du fait que l'artiste a réalisé lui-même l'opération consistant à extraire le signal important : en observant les peintures de Georges de la Tour, on perçoit d'emblée les regards et les mouvements des joueurs de carte tricheurs ou des complices de la diseuse de bonne aventure. Le cerveau de l'observateur bénéficie d'une solution immédiate dans sa recherche, il n'en est que plus activé. Ce faisant, la perception artistique le modifie, ce qui justifie ce jugement de Jacques Ninio selon lequel "l'art plus que la science a changé notre perception de la nature." ♦

Grande salle des séances, le 29 mars 2006.



Thomas Mann, né en 1875 à Lübeck, décédé en 1955 à Zurich (Kilchberg), écrivain allemand fut lauréat du prix Nobel de littérature en 1929.

Thomas Mann et le Docteur Faustus : Le Diable et la Musique

Par Serge Nigg, membre de la section
de Composition musicale

*C'est à travers la vie d'un compositeur
que ce chef-d'œuvre de la littérature allemande
aborde le mythe éternel du Docteur Faust
et de son pacte avec le Diable.*

Rédigé entre 1943 et 1947, l'un des plus grands livres de la littérature allemande, *Le Docteur Faustus*, de Thomas Mann, est un roman encyclopédique qui traite de philosophie, de théologie, d'histoire. Mais il traite surtout de composition musicale puisque c'est la vie d'un compositeur, Adrian Leverkühn, qui y est relatée depuis sa naissance supposée en 1885 jusqu'à sa disparition en 1940.

Plus de la moitié de la vie de Leverkühn se déroule pendant l'apogée de l'Empire allemand, sous Guillaume II. Mais l'engrenage fatal est en place, faisant s'enchaîner inexorablement la guerre de 14-18, la défaite, la crise politique, l'effondrement de l'économie, la République de Weimar, les prodromes de l'hitlérisme et son triomphe.

Le roman est foisonnant qui dépeint l'univers intellectuel d'Adrian Leverkühn entièrement voué à la recherche de sa propre perfection, convaincu de ne pouvoir atteindre au génie que par une intervention démoniaque, et obsédé par le prix à payer pour recevoir l'illumination suprême, ses ivresses, ses paroxysmes.

La communication s'appuie sur quelques idées-force : ainsi Leverkühn assure que la "musique a besoin, à certains carrefours, de règles purificatrices. Le moralisme de la forme, sa rigueur sont destinés à servir d'excuse aux enivrements de la réalité sonore". Au gonflement sans retenue de l'expression lyrique ne peut manquer de succéder, à certains moments, ce qui peut passer pour une simplification salutaire, tout en restant de haut niveau artistique.

C'est à Leverkühn que Thomas Mann attribue l'invention de la technique dodécaphonique, imaginée par Arnold

Schönberg en 1923, justifiant l'idée de Leverkühn selon laquelle la "musique s'impose toujours une pénitence pour expier sa sensualité".

Le chapitre central du livre est consacré à une fascinante conversation entre le musicien et le Diable : celui-ci rappelle les termes de leur "contrat" : "Ma présente visite a pour seul objet la confirmation. Tu as obtenu une période de génie, un temps fructueux, vingt-quatre années. Une fois ce temps écoulé, tu seras emporté... L'illumination laissera intactes, jusqu'à la fin, tes forces intellectuelles ; même, elle les stimulera par périodes jusqu'à la "transe clairvoyante".

Celle-ci s'incarne dans ce que Satan appelle "l'idée subite", trois ou quatre mesures à peine qui ne doivent rien à la raison ni au travail, mais tout à l'éclair soudain, à la suggestion immédiate, à l'éclat incomparable de l'illumination inspirée par le Diable. Le musicien éprouvera le sentiment de vivre l'intensité de la transe sacrée, le génie absolu, la concentration, la condensation, l'essence du génie : quelque chose qui se situe au-delà des limites humaines.

"Attends un an, disait Satan, dix ans, douze ans, attends que l'illumination démoniaque, le refoulement de tous les scrupules et des doutes paralysants atteignent au paroxysme, tu sauras alors pourquoi tu nous a légué ton corps et ton âme".

Les dernières années d'Adrian sont celles au cours desquelles il commence à s'acquitter de sa dette : d'abord par la solitude puis la démence, la tentative de noyade, la mort et l'indicible conclusion. ♦

Grande salle des séances, le 26 avril 2006.



L'Architecture Oblique

Par Claude Parent, membre de la section d'Architecture

*L'architecture oblique substitue les plans inclinés aux plans verticaux et horizontaux
qui constituent depuis des millénaires notre espace habité.*

Elle se présente donc comme une hypothèse de travail dans la recherche d'un renouvellement de la structure urbaine actuelle et du mode de vie de l'homme en société.

Elle agit par étapes très précises, tout à fait comme dans une recherche scientifique.

Première étape : le constat d'une crise. L'usage catastrophique que l'on fait de la terre aux fins de l'habitation des hommes et la folie destructrice de leur mode de vie.

Deuxième étape : la formulation d'une hypothèse de travail. La proposition d'une autre solution de l'occupation des sols, d'une pratique de l'espace différente, et ce dans la pensée comme dans la forme de la structure urbaine.

Troisième étape : l'expérimentation. Observer cette nouvelle pratique de la société dans le but de confirmer ou d'infirmer l'hypothèse de la vie des hommes sur des plans inclinés.

Cette expérimentation se réalise en deux approches successives : 1° L'oblique proposant avant tout une architecture du corps, il est facile et immédiat d'analyser les comportements de l'homme-habitant dans son quotidien. En réalisant quelques structures-témoins, on pourra suivre au jour le jour les accords ou les refus conséquents et confronter la structure oblique à l'adhésion éventuelle des habitants, et en collationner les résultats. 2° L'oblique étant de nature territoriale et impliquant une nouvelle gestion du sol, il faut passer à la grande dimension, analyser sur des modèles mathématiques, pointus et ambitieux les possibles répercussions sur la vie en société. 3° À la suite de ces constatations *in situ* tant psychologiques que physiologiques, pour se faire une idée des projections sur le futur, réaliser un exemple de ville à l'oblique (10.000 habitants maximum) et observer sur quoi débouche cette proposition d'un nouveau mode de vie et cette modification des rapports de l'homme à son territoire. Il s'agit alors d'obtenir une vue d'ensemble des réactions du groupe social et d'enregistrer les phénomènes observables de cette population-cobaye volontaire. 4° Progressivement, si les constatations sont suffisamment positives pour prendre un risque acceptable, stopper le développement quasi anarchique de nos villes (selon nos méthodes traditionnelles) et greffer sur le patrimoine architectural les structures nouvelles de la ville oblique ; sans oublier

de restreindre en premier lieu l'emploi de l'automobile pour le remplacer peu à peu, à terme, par de nouveaux moyens de transport à inventer, plus adaptés à l'usage des pentes.

Cette politique est destinée à prolonger la présence de l'homme sur la planète terre. Mais si les gouvernements européens et mondiaux, même convaincus par l'ensemble, de ces expérimentations, refusaient de prendre les risques d'un tel bouleversement, il serait souhaitable de reporter à une époque plus éloignée l'usage de l'oblique, à celle par exemple de l'occupation d'autres planètes, conquises pour assurer la survie de l'homme.

En effet, il serait dramatique d'exporter dans ces mondes vierges des modèles d'urbanisation qui sont déjà obsolètes et destructeurs sur terre, alors même que ces planètes propres vont réclamer des solutions urbaines novatrices qui laissent espérer de donner à l'homme sa seconde chance.

Voici en résumé les arguments de l'architecture oblique pour contribuer à cette seconde chance : 1° L'oblique rétablit la continuité territoriale, elle fait disparaître l'obstacle habité mais elle envisage dans le même temps la constitution de ruptures de la continuité. 2° L'oblique implique l'inconfort de l'instabilité, source de tous les progrès déterminants de l'espèce humaine (la marche, la roue etc.). 3° L'oblique intègre dans un même support la circulation et l'habitation : principe de la circulation habitable infirmant la distinction ancestrale acceptée sans aucune remise en cause depuis les origines de l'humanité. 4° L'oblique garantit l'économie du sol. 5° Elle crée la liaison directe dans l'espace. 6° Elle utilise le poids du corps comme une énergie. 7° Elle offre la praticabilité de tous les plans : intérieurs comme extérieurs. 8° Elle donne une liberté totale dans le choix du parcours comme dans l'incidence des pentes. 9° Elle privilégie la notion de surface au détriment de celle d'espace. 10° Elle intègre le mobilier et présente un support actif aux arts.

Grande salle des séances, le 10 mai 2006.

CALENDRIER DES ACADÉMICIENS

Louis-René Berge

Exposition de gravures au burin à la Bibliothèque Jacques Prévert de Cherbourg, du 8 au 30 septembre.

Pierre Carron

Commande municipale d'un décor peint et d'un vitrail à la Maison des Trois novices à Narbonne.

Commande d'Etat, achèvement de la réalisation des vitraux de la cathédrale Sainte Croix d'Orléans, projet initié par l'architecte des Monuments Historiques Jacques Moulin et poursuivie, sous la direction de Régis Martin, architecte des Monuments Historiques.

Participation à l'exposition "Les natures mortes" au Centre Culturel de Pont l'Évêque, jusque fin août.

Charles Chaynes

Sortie aux Editions Millenaire III, de *Chaynes, stéréotomie d'une passion musicale*, préface de Claude Samuel.

Jean Cortot

Participation à l'exposition "Michel Butor, écriture nomade", à la Bibliothèque nationale de France, jusqu'au 3 septembre.

François-Bernard Mâche

Parution des entretiens avec Bruno Serrou, accompagné d'un DVD-Rom, Éditions Michel de Maule. Parution (Presses de la Sorbonne) des actes du colloque *L'universel et l'utopique*, avec chronologie, catalogues, bibliographie et discographie complètes.

Parution d'un CD : Œuvres pour piano, *Nocturne, Styx, Lèthè, Mesarthim, Areg* chez Naxos. Réédition d'un CD d'œuvres pour orchestre par Radio France : *L'estuaire au temps, Braises, Andromède*, Coll. Densité 21.

Yves Millecamps

Participation à l'exposition "Tapisserie : l'art et la matière", Château de Lavardens (Gers), du 1er juillet au 18 septembre.

Guy de Rougemont

Exposition à la galerie Bollag à Zurich, du 10 septembre au 30 octobre.



Page 1 et ci-contre :
Cloche de guerre Fang
avec des éléments expressifs
de la vie et de la mort
(Sud Cameroun).
Coll. particulière.

L'ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud d'HAUTERIVES

BUREAU 2006

Président : François-Bernard MICHEL
Vice-Président : Pierre SCHCENDCERFFER

SECTION I - PEINTURE

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

SECTION II - SCULPTURE

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

Section III - ARCHITECTURE

Marc SALTET • 1972
Christian LANGLOIS • 1977
Roger TAILLIBERT • 1983
Paul ANDREU • 1996
Michel FOLLIASSON • 1998
Yves BOIRET • 2002
Claude PARENT • 2005

SECTION IV - GRAVURE

Pierre-Yves TRÉMOIS • 1978
Jean-Marie GRANIER • 1991
René QUILLIVIC • 1994
Louis-René BERGE • 2005

SECTION V - COMPOSITION MUSICALE

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

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
Marc LADREIT de LACHARRIÈRE • 2005

SECTION VII CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL

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

SECTION VII - PHOTOGRAPHIE

Lucien CLERGUE • 2006
Yann ARTHUS-BERTRAND • 2006

ASSOCIÉS ÉTRANGERS

S.M.I. Farah PAHLAVI • 1974
Andrew WYETH • 1976
Ieoh Ming PEI • 1983
Philippe ROBERTS-JONES • 1986
Mstislav ROSTROPOVITCH • 1987
Ilias LALAOUNIS • 1990
Andrzej WAJDA • 1994
Antoni TAPIÉS • 1994
György LIGETI • 1998
Leonardo CREMONINI • 2001
Leonard GIANADDA • 2001
Seiji OZAWA • 2001
William CHATTAWAY • 2004
Seiichiro UJIE • 2004
Woody ALLEN • 2004

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.