

LA LETTRE
ACADEMIE DES
BEAUX-ARTS

LE CHANT CHORAL

UNE DISCIPLINE
ARTISTIQUE



Éditorial

En ouverture de son nouveau numéro, le comité de *La Lettre* tient à rappeler quelques temps forts de l'actualité récente de l'Académie des Beaux-Arts : l'installation sous la Coupole du sculpteur Jean Anguera au fauteuil précédemment occupé par François Stahly, le 10 décembre 2014, et l'arrivée de deux nouveaux membres au sein de la section architecture, Dominique Perrault et Jean-Michel Wilmotte, élus respectivement aux fauteuils de Marc Saltet et de Michel Folliasson, le 25 février dernier.

Comme pour accueillir les deux récipiendaires, le dossier de la 78^e édition de *La Lettre*, consacré au chant choral, semble s'être mis au diapason de l'événement. Un plain-chant solennel et radieux. Placé sous la conduite de Thierry Escaich, le dossier aborde le chant choral dans ses expressions multiples et complémentaires, sacrée et profane, hier et aujourd'hui. David Maw nous rappelle la tradition des chœurs anglo-saxons. Gilbert Amy, Édith Canat de Chizy apportent leurs témoignages en tant que compositeurs et également comme animateurs de groupes vocaux. Chœurs professionnels et chœurs d'amateurs connaissent depuis plusieurs décennies une émulation suivie par un public renouvelé. Soulignons à cet égard l'importance du Prix Liliane Bettencourt, décerné chaque année par l'Académie des Beaux-Arts. Plusieurs de ses lauréats figurent ici, dont celui de cette année, l'ensemble Pygmalion sous la direction de Raphaël Pichon. De la Maîtrise de Notre-Dame au Chœur Accentus de Laurence Equilbey, on assiste à un phénomène social dont le succès du film *Les Choristes* de Christophe Barratier (2004) a donné la pleine mesure.

Dans ce dossier, Thierry Escaich nous propose de découvrir divers aspects de cette aventure musicale, à travers les contributions de ses confrères et d'intervenants extérieurs spécialistes et témoins de la pratique du chant choral.



Retrouvez le minisite du dossier thématique de la *Lettre de l'Académie des Beaux-Arts* à l'adresse Internet : www.academie-des-beaux-arts.fr/actualites/

Directeur de la publication : Arnaud d'Hauterives • Comité de rédaction : déléguée Lydia Harambourg, membres : Yves Millecamps, Claude Abeille, Pierre-Edouard, Yves Boiret, Aymeric Zublena, René Quillivic, François-Bernard Michel, Michaël Levinas, Édith Canat de Chizy, Didier Bernheim, Jacques-Louis Binet, Bernard Perrine, Robert Werner • Conception générale, rédaction et coordination : Nadine Eghels • Conception graphique, réalisation : Claude-Matthieu Pezon • Impression : Pauwells Impresor • ISSN 1265-3810 • Académie des Beaux-Arts 23, quai de Conti 75006 Paris • www.academie-des-beaux-arts.fr

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.

numéro 78
printemps 2015

Éditorial • page 2

Réception sous la Coupole :

Jean Anguera

• page 3

Exposition :

Musée Marmottan Monet

« **La Toilette, naissance de l'intime** »

• pages 4, 5

Dossier :

« **Le chant choral, une discipline artistique** »

• pages 6 à 34

Actualités :

Canal Académie

• page 34

Élections

Jean-Michel Wilmotte
Dominique Perrault

• page 35

exposition

Le Prix de Gravure

Mario Avati - Académie des Beaux-Arts

• pages 36, 37

Communications :

« **Vers un musée des charmes** »
par Jean-Hubert Martin

« **Proust et la peinture** »
par Jean-Yves Tadié

• pages 38, 39

Calendrier des académiciens

• page 40



JEAN ANGUERA

Le mercredi 10 décembre 2014, Jean Anguera, élu membre de la section de Sculpture le 27 février 2013 au fauteuil précédemment occupé par François Stahly (1911-2006), est reçu à l'Académie des Beaux-Arts par son confrère Antoine Poncet sous la Coupole de l'Institut de France.

Jean Anguera naît à Paris en 1953. Passionné par le modelage depuis son plus jeune âge, il suit les cours de l'atelier César en parallèle à ses études d'Architecture à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts ; choisissant à partir de 1978 de se consacrer entièrement à la sculpture et au dessin, il retiendra de l'enseignement de l'architecture l'apprentissage d'un langage rigoureux et les rapports entre intériorité et extériorité qu'il transposera dans l'imaginaire de sa sculpture. Jacques Bosson, architecte-scénographe, ainsi que le comédien Jacques Lecoq et le sculpteur Gérard Koch influenceront les recherches formelles de sa sculpture. À partir de 1981, il choisit d'utiliser un matériau auquel il restera fidèle, la résine de polyester, qui lui permet de reproduire avec précision les modelages qu'il effectue dans l'argile. Ayant épousé en 1977 Laure de Ribier, une jeune femme sculpteur rencontrée à l'atelier de César, il part s'établir avec elle en Auvergne ; la variété des paysages et des reliefs lui procure un vocabulaire formel qui alimente ses premières « images doubles » où se mêlent le corps humain et la représentation du paysage. À partir de 1997, le couple travaillera à une production commune de la sculpture.

De ses paysages sculptés ou de ses figures monumentales, totémiques, à la surface striée, entaillée, émerge « un monde mystérieux né dans la poussière du temps » (Brigitte Terziev) : formes

“ Regarder vos œuvres, cher Jean, c'est pénétrer cette harmonie indissoluble entre la terre et l'homme. Vos figures ne sont jamais individualisées. Sans yeux ni bouche, elles ressemblent à des marcheurs immobiles, à des pétrifications énigmatiques, tantôt horizontales, tantôt verticales. Par leurs concavités et leurs corrosions, elles paraissent, c'est selon, vallonnées et érodées, comme le sont les paysages. Difficile de savoir si les entailles sont des rides humaines ou des sillons agricoles, si les éminences sont des seins ou des collines, si vos résines exhument des continents endormis ou des êtres enfouis. Cette indistinction fait la beauté de vos sculptures. »

Extrait du discours prononcé par Antoine Poncet

Ci-dessus : Jean Anguera sous la Coupole de l'Institut de France

À gauche : lors de la remise de l'épée, on pouvait reconnaître, de gauche à droite, Aymeric Zublena, Maître Juan Antonio Crémadès, son épouse et également sculpteur, Laure de Ribier, Jean Abeille, Jean Anguera et le Secrétaire perpétuel Arnaud d'Hauterives.

Photos CM Pezon, Brigitte Eymann



humaines, paysages, promeneurs, sentinelles, silhouettes assises faisant corps avec le sol, ses œuvres douces et massives, monolithes et complexes s'attachent à la représentation de l'homme dans sa dimension d'éternité.

Jean Anguera a exposé dans différents salons tel que le Salon de Mai. En 2011, le Musée Goya consacre à son travail une première rétrospective. Suivront deux expositions importantes : en 2012 au Musée du COMPA à Chartres et en 2013 à Yerres.

En 2012, l'Académie des Beaux-Arts lui décerne le Prix de Sculpture de la Fondation Simone et Cino del Duca pour l'ensemble de son œuvre. ■

Musée Marmottan Monet

“LA TOILETTE, NAISSANCE DE L'INTIME”

Après avoir célébré les quatre-vingts ans de l'ouverture du musée au public à travers les deux expositions temporaires « Les Impressionnistes en privé » et « Impression, soleil levant », le musée Marmottan Monet présente depuis le 12 février et jusqu'au 5 juillet 2015 la première exposition jamais dédiée au thème de *La Toilette* et à *La Naissance de l'Intime*. L'exposition réunit des œuvres d'artistes majeurs du xv^e siècle à aujourd'hui, concernant les rites de la propreté, leurs espaces et leurs gestuelles.

C'est la première fois qu'une exposition est consacrée à cette thématique. Des musées prestigieux et des collections internationales se sont associés avec enthousiasme à cette entreprise et ont consenti des prêts majeurs, parmi lesquels des suites de peintures qui n'avaient jamais été montrées depuis leur création. Une centaine de tableaux, des sculptures, des estampes, des photographies et des images animées («chronophotographies») permettent de proposer un parcours d'exception.

L'exposition s'ouvre sur un ensemble exceptionnel de gravures de Dürer, de Primaticcio, de peintures de l'École de Fontainebleau, parmi lesquels un Clouet, l'exceptionnelle *Femme à la puce* de Georges de LaTour, un ensemble unique et étonnant de François Boucher, montrant l'invention de gestes et de lieux spécifiques de toilette dans l'Europe d'Ancien Régime.

Les changements majeurs des pratiques d'hygiène et d'entretien de soi dans notre histoire occidentale ne se limitent pas à la conquête du «propre». Elles sont davantage. Elles contribuent à un approfondissement de l'«intime». Elles accroissent, autrement dit, la place accordée à ce qui est privé, personnel, à ce qui est au plus secret de chacun. Elles enrichissent et spécifient ce qui se fait entre soi et soi. L'individu y gagne une affirmation et une autonomie n'appartenant qu'à lui. Les arts visuels le montrent, qui non seulement déshabillent les corps, mais les révèlent se livrant à des pratiques d'hygiène et de beauté de plus en plus précises, de plus en plus privées, dans des espaces qui, progressivement, isolent et dissimulent ceux qui les accomplissent. Cette dynamique se traduit par une « conquête » de l'espace, une transformation du regard sur l'intime, une conquête de gestes aussi, toujours plus nombreux.

Au xvii^e siècle, le bain disparaît des pratiques et des représentations. Le geste quotidien de propreté se passe de l'eau, qui est rare, de mauvaise qualité, et dont on pense qu'elle peut faciliter désordres ou contagions. Jean-Baptiste de la Salle le confirme





encore, au tout début du siècle suivant : « Il est de la propreté de se nettoyer tous les matins le visage avec un linge blanc pour le décrasser. Il est moins bien de se laver avec de l'eau car cela rend le visage susceptible de froid en hiver et de hâle en été ». À défaut d'ablutions, qui se réduisent le plus souvent aux mains, les gestes, codés, portent sur la coiffure, le fard, l'habillage. Le lieu archétypal est la chambre, et plus précisément une table : réservée à cet usage, elle est couverte d'un tapis auquel se superpose un linge fin – la toilette proprement dite - sur lequel sont disposés miroir et onguents. Cette toilette peut-être occasion sociale : la femme n'est pas seule, mais une promiscuité existe. Elle admet les domestiques, et des visiteurs y compris de l'autre sexe.

Dans la deuxième partie de l'exposition, le visiteur découvrira qu'avec le XIX^e siècle s'affirme un renouvellement en profondeur des outils et des modes de la propreté. L'apparition du cabinet de toilette, celle d'un usage plus diversifié et abondant de l'eau inspirent à Manet, à Berthe Morisot, à Degas, à Toulouse-Lautrec et encore à d'autres artistes, et non des moindres, des scènes inédites de femmes se débarbouillant dans un tub ou une cuve

de fortune. Les gestuelles sont bouleversées, l'espace est définitivement clos et livré à une totale intimité, une forme d'entretien entre soi et soi se lit dans ces œuvres, d'où se dégage une profonde impression d'intimité et de modernité.

La dernière partie de l'exposition livre au visiteur l'image à la fois familière et déconcertante de salles de bains modernes et « fonctionnelles » qui sont aussi, avec Pierre Bonnard, des espaces où il est permis, à l'écart du regard des autres et du bruit de la ville, de s'abandonner et de rêver. ■

Au centre : Pierre Bonnard, *Nu dans la baignoire*, sans date (vers 1940 ?), aquarelle et gouache sur papier, 23,5 x 31,5 cm. collection particulière, courtesy Galerie Bernheim-Jeune, Paris. © Galerie Bernheim-Jeune, Paris / Christian Baraja ADAGP
 Ci-dessus : Georges de La Tour, *La Femme à la puce*, 1638, huile sur toile, 121 x 89 cm, Nancy, Musée Lorrain. © RMN-Grand Palais / Philippe Bernard



Patrick Marco dirige la Maitrise de Paris, lauréate du Prix Liliane Bettencourt pour le chant choral 1999.



LE CHANT CHORAL

UNE DISCIPLINE ARTISTIQUE

LE CHANT CHORAL, UNE TRADITION BIEN VIVANTE

Par **Thierry Escaich**, membre de la section de Composition musicale

1 7 mars 2004 : Sortie en salle des *Choristes*, film de Christophe Barratier qui devint en l'espace de quelques semaines le phénomène de société que l'on connaît. La France se souvint alors qu'elle avait une solide tradition de chant choral, sur laquelle s'était construite une partie non négligeable de son histoire musicale... de son histoire sociale, aussi, car les quelques 3 240 sociétés chorales qui émaillaient le territoire hexagonal à l'apogée du mouvement orphéonique, en plein cœur du XIX^e siècle, opéraient un véritable brassage social. L'émulation que créaient ces chorales ouvrières, les maîtrises des cathédrales - supprimées sous la Révolution, mais qui ne tarderaient pas à renaître sous l'Empire - auxquelles s'ajoutaient d'innombrables fanfares de toutes sortes, favorisait l'accès à l'art du plus grand nombre.

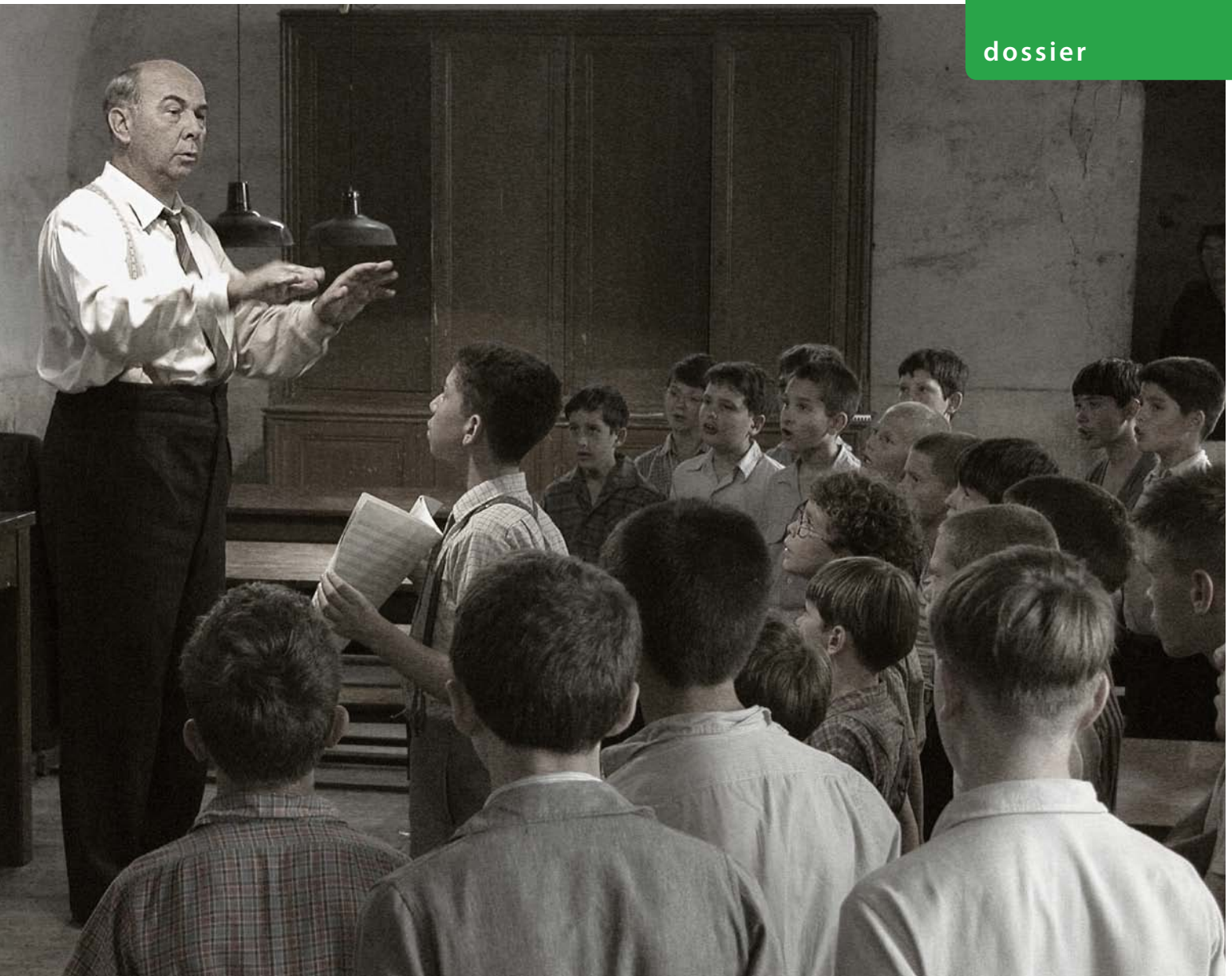
Même si l'on peut retrouver un siècle plus tard une part de cette vitalité dans le renouveau des chorales « À cœur joie » ou des « Pueri cantores », par exemple, il est indéniable que l'Éducation Nationale serait bien avisée de redonner corps à cette pratique dont la Ville de Paris vota l'introduction dans toutes les écoles communales dès 1835, et que la III^e République s'efforça de développer. Car, en incitant les enfants à s'exprimer avec un minimum de technique vocale, de savoir musical, on forme à la fois leur culture, mais aussi le public de demain, que tant d'institutions et producteurs de toutes sortes essaient en vain de faire venir à la musique classique.

Il y a quelques années de cela, je collaborai, pour un concert consacré à mes œuvres vocales, avec l'ensemble « Schola Cantorum » d'Oxford. Étonné du niveau technique et musical de cette trentaine d'étudiants en chimie, littérature ou économie, je demandai à son chef, James Burton, comment ils arrivaient à venir à bout de difficultés qui avaient découragé plus d'un chœur. Il me répondit tout simplement que depuis l'âge de huit ans, il ne s'était guère passé plus d'une journée sans qu'ils n'aient été amenés à chanter en ensemble vocal pour un office, une fête,

ou pendant une heure de permanence. Je pourrais aussi parler de ces grands chœurs américains que j'ai pu côtoyer lors de mes tournées ; leur dynamisme est tel qu'ils sont souvent les ambassadeurs de certaines de nos pages parfois oubliées chez nous, et qu'ils suscitent toujours une grande effervescence créatrice chez bon nombre de compositeurs. D'où un nombre important d'entre eux qui se spécialisent dans l'écriture pour la voix et qui génèrent un répertoire qui, même fonctionnel, recèle souvent de très belles pages. Quant au répertoire proprement dit, ces formations ont imposé hors de nos frontières des œuvres comme le *Requiem* de Maurice Duruflé, devenu ainsi une des œuvres de musique française protégées les plus jouées au monde, grâce à la popularité dont elle jouit chez eux, ou encore tel motet de Widor, Saint-Saëns ou Poulenc, dont ils aiment défendre la suavité harmonique toute française.

Le chœur est donc un vecteur indispensable pour la diffusion de musiques, aussi bien du répertoire qu'actuelles : souvent bien moins onéreux qu'une formation symphonique, il a en outre l'avantage d'être composé, suivant son statut, aussi bien par des amateurs passionnés que par des chanteurs professionnels, les deux étant souvent mêlés, d'ailleurs. Si une œuvre peut passer à la postérité, c'est aussi - en dehors de sa valeur intrinsèque, bien sûr - parce qu'une part de la population peut s'en emparer, la faire vivre, et cela en dépit des contraintes économiques qui peuvent affecter les structures professionnalisées. Même si Jean-Sébastien





Bach s'est souvent emporté contre la faiblesse de certains chœurs au service de sa musique, le fait que des générations de chorales de paroisses se soient accaparé ses passions ou ses messes au fil des dimanches a contribué à enraciner son œuvre dans le temps.

Nous avons en France des ensembles vocaux professionnels qui défendent magnifiquement les musiques d'aujourd'hui, qu'ils se nomment Aedes, Sequenza 9.3, les Cris de Paris, les Jeunes solistes ou bien d'autres. Des compositeurs comme Olivier Messiaen ou Iannis Xenakis ont laissé pour ce type de formations certaines de leurs plus belles pages comme les *Cinq rechants* pour le premier ou *Nuits* pour le second, œuvres d'une extrême virtuosité vocale qui les cantonnent à une exécution par des ensembles spécialisés.

Mais il est aussi intéressant pour un compositeur de s'atteler à l'écriture pour des chœurs plus généralistes et formés de musiciens amateurs. L'enjeu est alors qu'il tente de rester lui-même tout en s'efforçant de rayer le plus possible les complexités de son écriture, de s'exprimer plus simplement sans pour autant se renier ou céder à la facilité du pastiche, de former le choriste aux techniques vocales de son temps sans pour autant le désarçonner par des difficultés insurmontables. C'est parfois un très bon moyen d'en revenir à l'essence même de son écriture.

En tous cas, on le voit depuis maintenant plusieurs années, il existe un réel désir émanant des maîtrises, des chorales de conservatoires, des chœurs d'opéra ou même de certains ensembles

spécialisés en musique ancienne de s'ouvrir au répertoire d'aujourd'hui et d'aller à la rencontre des compositeurs de leur temps. Il fut une époque, dans la deuxième partie du XX^e siècle, où la rencontre entre les créateurs contemporains et les formations chorales était pratiquement impensable, et les quelques essais de commandes de messes ou oratorios n'ont pas vraiment réussi à entrer au répertoire. Les créateurs étaient alors davantage préoccupés par une recherche de nouveaux langages, de nouvelles formes et moyens d'expression, que par l'accessibilité ou même la fonctionnalité de leur production. Mais les temps ont changé, et une réelle dynamique est enclenchée : bien au-delà des ensembles spécialisés, les cathédrales - la récente série de commandes réalisée par Notre-Dame de Paris en est un bel exemple -, les chœurs d'élèves de conservatoires, les ensembles de toutes sortes semblent vouloir réinvestir le domaine de la création et ainsi revivifier cette tradition millénaire, décidément bien vivante. ■

En haut : Gérard Jugnot dans *Les Choristes*, comédie dramatique française réalisée par Christophe Barratier (2004), un des plus gros succès de l'histoire du cinéma français avec huit millions et demi d'entrées en dix semaines d'exploitation.

Les voix utilisées pour les chansons du film furent celles des Petits chanteurs de Saint-Marc, à Lyon, dirigés par Nicolas Porte.

Un heureux concours de circonstances m'a fait entrer, enfant, dans une manécanterie paroissiale de qualité. Sachant lire la musique, je m'y suis aussitôt familiarisé avec l'immense répertoire de la musique vocale pour quatre voix mixtes. Premier concert du petit soprano au Palais de Chaillot, pour assurer la neuvième partie vocale dans la *Passion selon saint Matthieu* de Bach. Une expérience pour la vie. Au fil des années, la voix évoluant, j'ai chanté en alto, en ténor et en basse, parfois déchiffrant à vue pour venir au secours d'une partie défaillante ou rattraper une intonation erronée. Chansons de la Renaissance et musique religieuse, de Guillaume de Machaut à Stravinsky et Messiaen. Jeune homme, j'ai aussi assuré des répétitions et la direction de certains programmes en concert.

Quelques événements forts ont marqué ces dix années de chœur. Le chant de chorals des Passions de Bach durant les offices de ténèbres de la semaine sainte. La *Marseillaise* au-dessus de l'épave du *Bretagne* dans la rade de Mers el-Kébir. Ou la messe pontificale de Pâques à Rome, où six mille jeunes chanteurs venus des cinq continents étaient rassemblés dans le chœur de la basilique Saint-Pierre. Résultat esthétique assurément catastrophique, mais expérience humaine inoubliable.

Les pays de grande tradition musicale, ceux aux auditoires les plus divers et les plus fervents et d'où sortent le plus grand nombre de musiciens professionnels de haute qualité, sont toujours ceux où les chœurs d'amateurs sont les plus nombreux, Allemagne, Hollande, Suisse, Grande-Bretagne, Pays Baltes, Suède, États-Unis d'Amérique. Ceux où la musique fait partie de la vie quotidienne, à l'école, à l'église, à l'université, mais aussi à la maison, terreau de leur culture.

Arrivant à Berlin prendre son ambassade, Châteaubriand peut noter : « Une réunion publique musicale avait lieu deux ou trois fois la semaine. Le soir, en revenant de leur ouvrage, de petites ouvrières, le panier au bras, des garçons ouvriers portant les instruments de leurs métiers, se pressaient pêle-mêle dans une salle ; on leur donnait en entrant un feuillet noté, et ils se joignaient au chœur général avec une précision étonnante. C'était quelque chose de surprenant que ces deux ou trois cents voix confondues. Le morceau fini, chacun reprenait le chemin de sa demeure. Nous sommes bien loin de ce sentiment de l'harmonie, moyen puissant de civilisation ; il a introduit dans la chaumière des paysans de l'Allemagne une éducation qui manque à nos hommes rustiques : partout où il y a un piano, il n'y a plus de grossièreté ». Cela se passe en 1821.

Vertus du chant collectif, « moyen puissant de civilisation ». « Il n'y a plus de grossièreté ». Tel est exactement le but qu'avait fixé Martin Luther au début du XVI^e siècle. Parmi tous les pouvoirs que le Réformateur reconnaissait à la musique figurait celui



d'exorcisme. Dans son langage imagé, il disait de la musique que « Satan la déteste fort, car elle nous aide à chasser bien des tentations et des mauvaises pensées. Le diable ne peut supporter de l'entendre ». Et ailleurs, « La musique est le meilleur soulagement pour l'homme affligé. Elle contente et rafraîchit le cœur. Elle chasse l'esprit de tristesse ». Tombent les colères, s'évanouissent haine et orgueil. La musique est dispensatrice de paix intérieure. Et d'ajouter que là où bons compagnons chantent ensemble, mêmes paroles et même et belle musique, le mal ne peut pas être. Nous dirions, en langage contemporain, qu'elle est un facteur essentiel de cohésion sociale. À chanter ensemble, c'est-à-dire à l'écoute les uns des autres, d'une commune respiration, les petits tracas disparaissent, les vicissitudes du quotidien s'évanouissent. En fondant la liturgie nouvelle sur la pratique quotidienne de la musique chorale, à la maison, à l'école, à l'église et jusque dans la rue, et en insistant sur la qualité des mélodies et des poésies, Luther a fait de l'Allemagne et des nations ayant adhéré à la Réforme, des peuples mélomanes. Davantage, même, puisque la musique s'est inscrite dans leur inconscient collectif et le demeure



CHANTER ENSEMBLE !

Par **Gilles Cantagrel**, musicologue, écrivain, correspondant de la section de Composition musicale

aujourd'hui. Et quand le même Luther intime qu'« il faut que les rois, princes et potentats sauvegardent la musique », son propos n'a rien perdu de son actualité un demi-millénaire plus tard.

Que le fait de chanter ensemble constitue un lien fort entre les êtres, l'expérience le montre, et c'est bien ce que l'adolescent que j'étais alors avait intuitivement compris. Chanter dans le chœur de Saint-Pierre de Rome entre un Japonais et un Mexicain inconnus, ne parlant aucune autre langue commune que celle de la musique, perdu parmi six mille garçons de mon âge... Perdu ? Non, uni aux autres par la musique, précisément. Et d'un lien dépassant de beaucoup le simple respect de la partition. Uni par le sentiment d'appartenir à une même communauté humaine, pour ne pas dire spirituelle. « *Seid umschlungen, Millionen !* », chantent Schiller et Beethoven dans l'*Ode à la joie* (Enlacez-vous, millions d'êtres !). De nos jours en France, autour de nous, des adultes comme des jeunes pratiquent le chant choral, à l'image des « petites ouvrières » et des « garçons ouvriers » qu'observait Chateaubriand il y a deux siècles à Berlin. Ils y trouvent un épanouissement – certains, même, une famille de substitution.

Il y faut pour les guider des musiciens de qualité, et ils existent, aujourd'hui de plus en plus nombreux et beaucoup plus que naguère. Il leur faut aussi savoir adapter le répertoire choisi aux réelles possibilités de l'ensemble vocal. On ne fait pas chanter le *Requiem* de Verdi à une chorale d'amateurs, mais celle-ci trouvera le plus grand bonheur à travailler des œuvres qui lui conviennent. Si le chant choral, de même que la musique de chambre ou en orchestre, sont répandus comme ils le sont dans les universités des États-Unis et d'ailleurs, ils ne le sont encore que très insuffisamment chez nous, mais leur nombre s'accroît. Il ne faut pas désespérer. Car il faut chanter ensemble ! ■

Illustration : *Le Cantor*, exécution musicale en chœur, dans les premiers temps de la Réforme (vers 1550). Les chanteurs sont soutenus par deux cornets et une trompette.



L'ART VOCAL DE L'EXPRESSION

Nadine Eghels : Comment est née et s'est développée votre passion pour le chant choral, quel a été votre parcours dans ce domaine ?

Laurence Equilbey : Ma passion pour la musique est née assez tôt, lorsque j'étais en internat. Elle a été très vite un refuge essentiel. J'ai commencé là le piano, le traverso, le chant en maîtrise. Plus tard, lors de mes études de direction d'orchestre, notamment à Vienne, j'ai eu l'occasion de développer ma technique vocale et de chanter dans l'Arnold Schönberg Chor pour financer mes études. J'ai découvert avec cet ensemble les grandes fresques de Strauss, Schönberg.. C'est ce qui m'a inspirée lorsque je suis rentrée à Paris pour créer le chœur de chambre Accentus. À l'époque ce répertoire n'était pas très connu des chanteurs, et il a fallu beaucoup travailler pour créer une forme de tradition d'exécution. Après avoir interprété le XIX^e et XX^e siècle, nous avons commandé régulièrement des œuvres à des compositeurs d'aujourd'hui. Parallèlement, un ensemble plus stylé parmi les chanteurs d'Accentus se consacrait à la musique baroque et classique, principalement dans l'oratorio. L'opéra est arrivé ensuite, alors que la technicité d'Accentus avait déjà été éprouvée dans des répertoires très exigeants. Cela a correspondu à une ouverture nécessaire, notamment pour goûter du plaisir de la scène et des œuvres purement lyriques. Le son d'Accentus a été influencé par l'esthétique allemande et scandinave, du fait aussi de mon travail régulier avec le chef suédois Eric Ericson. J'ai vécu également mon enfance en Forêt Noire, ce qui m'a permis d'être familière avec un

univers musical profond. À cette palette bien particulière dans sa richesse, s'ajoute le goût français pour la transparence harmonique et les équilibres délicats. Accentus est maintenant mon partenaire de prédilection pour l'oratorio ou l'opéra, notamment avec les orchestres dont je suis proche, l'Orchestre de chambre de Paris, celui de l'Opéra de Rouen Haute Normandie, et Insula orchestra sur instruments d'époque que je viens de fonder.

N.E. : Comment le chant choral est-il perçu au sein du monde musical contemporain, cette position est-elle évolutive ?

L.E. : Je crois que ces vingt dernières années en France ont été très riches en matière de composition pour le chœur seul. C'était quelque chose de nouveau lorsque certains chœurs de chambre ont commencé à commander régulièrement des œuvres, et que des compositeurs majeurs se sont intéressés à cet instrument vocal. Les groupes spécialisés du type Groupe vocal de France à l'époque, Musicatreizze maintenant, ont développé des répertoires dit à « un par voix ». Ce type d'œuvre a connu un bon développement. En revanche, la musique d'aujourd'hui pour chœur de chambre était rare dans les années 1990. Soudainement en vingt ans, tout a changé. On a vu de nombreux compositeurs écrire des élaborations majeures, notamment pour Accentus, mais aussi pour les Eléments, les Cris de Paris... Au niveau européen, le réseau Tenso, qu'Accentus a créé avec d'autres ensembles, favorise énormément l'émergence de ce répertoire nouveau. En outre, avec le développement du diapason électronique « e-tuner » que j'ai porté, les potentialités techniques du chœur ont été multipliées. Je crois que les compositeurs d'aujourd'hui en France considèrent le chœur avec un réel intérêt, conscients à la fois de ses possibilités expressives et abstraites.



AL, UN AXE FORT SESSION MUSICALE

Entretien avec **Laurence Equilbey**, chef d'orchestre, directrice musicale du Chœur de chambre Accentus et de l'ensemble Insula orchestra, correspondante de la section de Composition musicale

N.E. : Comment s'est développé votre travail avec Accentus, et ensuite, quelles orientations avez-vous voulu lui donner, quelles options, quels choix ?

L.E. : Nous avons élaboré une feuille de route de construction du répertoire très précise et rigoureuse. Pour le chœur seul, tout d'abord beaucoup de romantisme allemand et nordique, Schubert, Schumann, Brahms, Mendelssohn, Sibelius... Puis la musique française et anglaise du xx^e siècle, et notamment tout Poulenc. Puis les post-romantiques avec Reger, Strauss, les sériels, Schönberg, Webern. Vinrent ensuite les commandes à Dusapin, Manoury, Mantovani, Saariaho... Parallèlement nous avons toujours gardé un contact fort avec Bach et les classiques, Haydn, Mozart. Notre façon de travailler a toujours été proche de la technique chambriste. Nous aimons le détail et la grande forme à la fois.

N.E. : Quelles sont vos perspectives à moyen et long terme dans votre pratique ?

L.E. : Nous souhaitons maintenant garder un équilibre entre les différents répertoires, a cappella, oratorio, créations, opéras... des projets avec moi et avec des chefs invités, notamment pour l'a cappella spécifique (certains ouvrages hongrois, tchèques, russes...) et pour les ouvrages que j'ai beaucoup dirigés et qui méritent un nouvel éclairage pour les chanteurs. Nous aimerions également développer des projets scéniques avec des plasticiens pour des œuvres narratives.

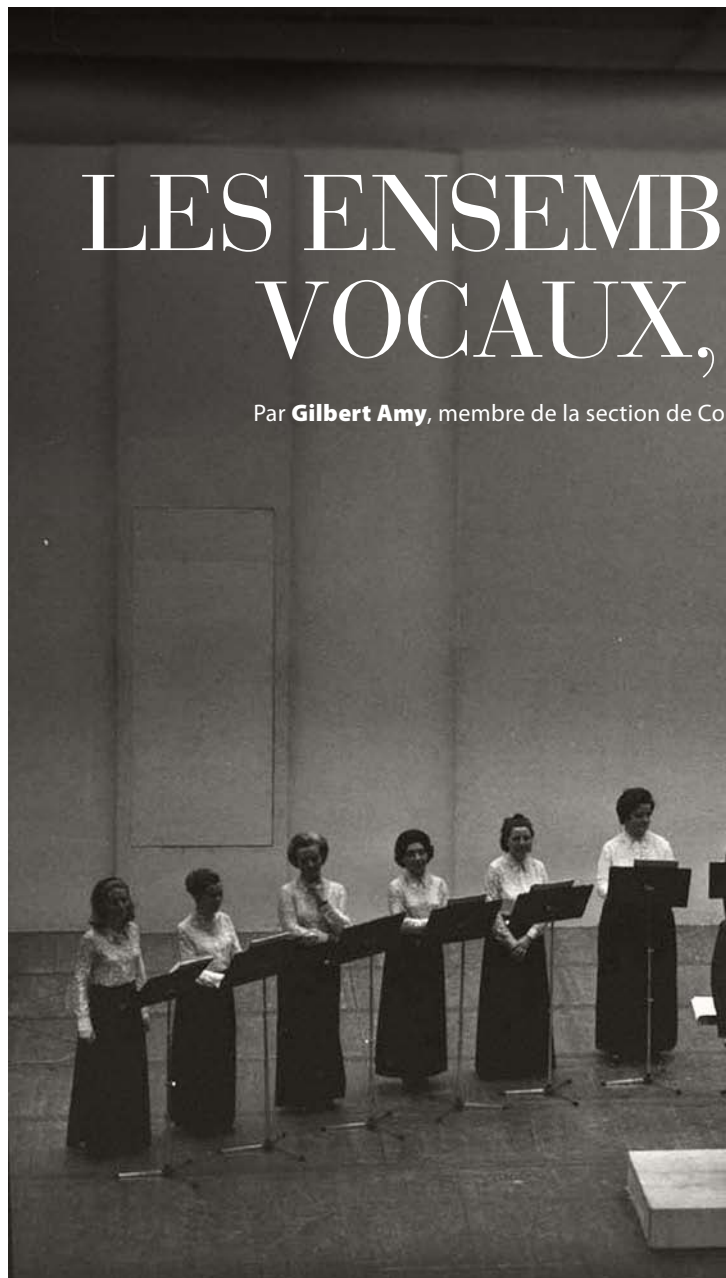
N.E. : Comment la pratique du chant choral évolue-t-elle, comment envisagez-vous l'avenir de cette discipline, et pourquoi cette évolution ?

L.E. : Il serait important aujourd'hui de stabiliser 3 ou 4 pôles d'art vocal à travers le pays, qui inscriraient un dispositif précis dans le paysage musical. Chaque pôle réunirait un ensemble professionnel d'environ 40 chanteurs, ayant une activité de production artistique importante, avec un projet pédagogique fort autour de lui, impliquant les étudiants, les scolaires et les amateurs, et participant activement à la recherche et à la création. Nous avons créé cela avec erda/accensus, et j'aimerais que cette entité devienne quasi institutionnelle pour que l'investissement artistique et humain puisse trouver ses prolongements durablement. Nous sommes en train de créer un centre de ressources de toutes nos richesses en partitions et matériels artistiques à l'intention des jeunes chefs. Je crois que nous avons la chance aujourd'hui en France d'avoir une situation artistique beaucoup plus favorable pour la musique chorale. Beaucoup de très bons ensembles ont émergé et portent des projets originaux. Certaines excellentes maîtrises existent désormais. L'éducation vocale a considérablement évolué, dans un très bon sens. Certains mécènes et partenaires publics sont directement responsables de cette embellie. Il faut maintenant soutenir cela, et le structurer, afin que le milieu de l'art vocal bénéficie d'un cadre professionnel à l'instar des orchestres. L'art vocal pourra alors devenir un axe fort de l'expression musicale dans ce pays. ■

La complexité grandissante de l'écriture musicale durant la première moitié du xx^e siècle a eu pour effet salutaire de faire évoluer, lentement mais sûrement, les structures professionnelles de production et de diffusion de la musique savante. Jusqu'à l'arrivée d'une Direction de la Musique responsable des formations au sein de la Radiodiffusion nationale, vers 1946, les pratiques chorales n'étaient pas exemptes d'un certain amateurisme. Le recrutement de professionnels de qualité incontestable n'a été encouragé qu'avec lenteur, comme l'attestent de nombreux documents administratifs de cette époque charnière de l'après-guerre. La complexité d'œuvres telles que celle issues de l'École de Vienne (Schönberg avec son *Moïse et Aaron*, par exemple), sans parler de partitions quasi inaccessibles telles que les deux Cantates et l'*Augenlicht* de Webern, jamais jouées en France avant les années 50/60, a conduit cette démarche de professionnalisation de plus en plus exigeante. L'accès aux différentes formations chorales, par le biais d'un concours difficile et de meilleures rémunérations proposées à ses membres, s'en est trouvé de facto fortement conforté. Par ailleurs, une spécificité est apparue peu à peu, rendue inévitable par l'évolution du répertoire, celle des formations plus ou moins « solistes ». Des partitions comme les *Trois Chansons* de Maurice Ravel (datant de 1916) ou même celle des célèbres *Chansons de Charles d'Orléans* de Claude Debussy (1908) portent la simple indication « Chœur mixte sans accompagnement », ce qui ne préjuge en rien des forces chorales à leur attribuer. Nul doute cependant, qu'en raison de leur caractère intimiste et leur légèreté, ces musiques sont destinées à des ensembles réduits, voire à des ensembles de solistes vocaux. Après la Seconde Guerre mondiale, ce sont de nouvelles partitions beaucoup plus exigeantes qui voient le jour, dont la plus novatrice au plan de l'écriture est sans doute celle des *Cinq Rechants* d'Olivier Messiaen (1948) qui spécifie bien « pour 12 voix solistes »¹. La parenté d'écriture entre une telle œuvre et les partitions instrumentales de son auteur montre à l'évidence que ce sont ces dernières qui ont influencé et même estampillé l'écriture vocale de ces *Rechants*. Dans sa première œuvre chorale *O sacrum convivium* (1937), Messiaen note « motet à quatre voix mixtes », comme ses célèbres aînés. Il s'agit bien d'un chœur. Pour les *Cinq Rechants*, c'est une autre époque ! Ils ont été commandés par Marcel Couraud pour son ensemble de solistes (l'Ensemble Marcel Couraud). Messiaen lui-même parle d'un véritable

LES ENSEMBLES VOCAUX,

Par **Gilbert Amy**, membre de la section de Co

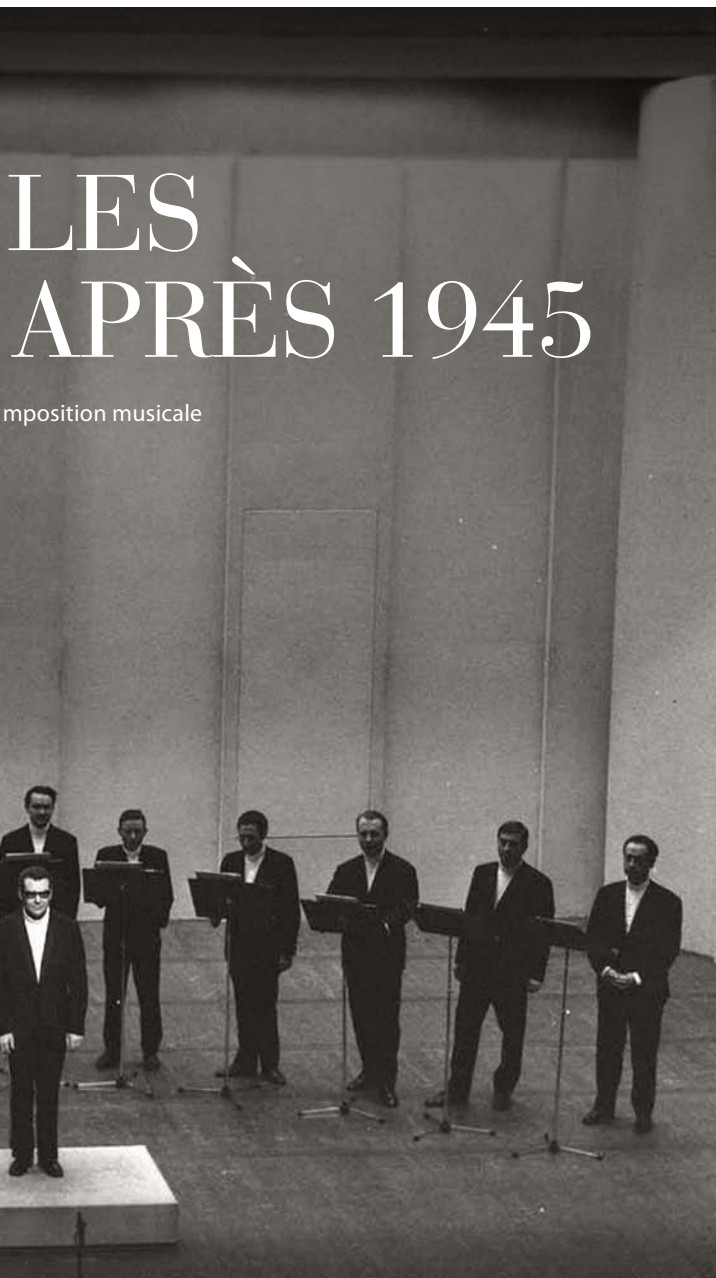


orchestre vocal et, de fait, cette œuvre puissante et originale est véritablement orchestrée pour les 12 voix, à l'aide d'une technique d'écriture mais aussi par le parti-pris d'utiliser non seulement des notes mais aussi des phonèmes choisis non pour leur signification mais pour leur sonorité, leur aspect percussif, mat ou résonnant. Le compositeur André Jolivet s'inspirera de ces principes dans son œuvre *Épithalame*.

L'ensemble Marcel Couraud fit de nombreuses tournées avec ces *Cinq Rechants* : le format d'un ensemble vocal à 12 voix était ainsi fondé. Restait à inscrire ce format dans l'Institution. Ce ne fut pas chose facile. Par son esprit combatif et sa persuasion, Couraud fit intégrer son ensemble au sein de la Radiodiffusion Nationale (RTF puis ORTF) sous le label plus générique « Solistes des Chœurs ». L'ensemble, très professionnel et aguerri par le travail exigeant de

LES APRÈS 1945

composition musicale



certaines partitions (je songe aux *Nuits* de Xenakis, qui ont connu un succès mérité), ne survit pas à l'éclatement de l'ORTF en 1975. Mais une partie du répertoire qu'il avait suscité continuera à vivre au sein d'ensembles étrangers tels que les BBC Singers, l'Ensemble vocal de Clytus Gottwald à Stuttgart ou la formation suédoise d'Erickson, le plus souvent au sein d'organismes de radio plus efficaces en matière de logistique et plus novateurs en matière de programmation que les sociétés de concerts traditionnelles. D'une manière analogue, le *Groupe vocal de France* (GVF) réussit à s'imposer comme le véritable successeur de l'Ensemble de Couraud, pendant un temps, avec des chefs exigeants tels que Guy Reibel, Michel Tranchant ou John Poole (lui-même issu des BBC Singers). Cependant, la faiblesse de son statut juridique et de son financement ne parvint pas à le pérenniser institutionnellement.

Il fut dissout dans le courant des années 90. Le « modèle » des *Cinq Rechants* avait peut-être fait son temps. D'autres formations apparurent, les unes nettement tournées vers la musique ancienne ou le Baroque (l'un des pionniers dans le genre fut l'Ensemble Charles Ravier, issu de la Radiodiffusion), d'autres s'essayant à métisser les répertoires. Il subsiste aujourd'hui des formations à géométrie variable de grande qualité. Citons *Musicatreize* de Roland Hayrabedian à Marseille, Joël Suhubiette avec ses *Eléments*, à Toulouse, les *Solistes XXI* de Rachid Safir, à Paris, que nombre de mes collègues compositeurs connaissent et apprécient. L'exemple des groupes anglais n'était pas étranger à cette mutation. L'interpénétration et le mélange des genres sont, depuis longtemps, la marque de fabrique d'ensembles tels que les BBC Singers, membres salariés de la BBC mais se produisant de manière quasi autonome en tant que groupe indépendant « vendant » leurs propres prestations. Leur réputation d'excellents lecteurs, dans la tradition britannique des Maîtrises liturgiques, les rendait aptes à aborder toutes sortes de répertoires et d'écritures contemporaines, aussi radicales fussent-elles. Qu'il me soit permis de citer mon exemple personnel, avec *Récitatif, Air et Variation*, commandé à l'époque par Marcel Couraud puis repris et enregistré à nouveau par ces BBC Singers à la fin des années 70 et dans les années 80. Cette gestion artistique se révélait d'autant plus efficace que, lors des grandes œuvres chorales avec orchestre, les BBC Singers rejoignaient le BBC Chorus dont ils constituaient alors le fer de lance en matière de compétence.

Du côté français, la mode n'est plus aux groupes vocaux proposés par les grandes institutions du Ministère de la Culture ou de Radio France. La très grande dispersion des activités, l'éclatement des spécialités, l'engouement mondial pour le renouveau du Baroque ont eu raison des formations « virtuoses » telles que le GVF, et dont la vocation essentielle était la propagation d'un répertoire de la seconde moitié du xx^e siècle. C'est évidemment regrettable. Pour autant, la vitalité du « chant choral professionnel », selon son acception générique, se révèle tout de même très encourageante et les formations nouvelles, dans cette catégorie, ont pointé leur nez avec bonheur et révélé plusieurs réussites de premier plan que je tiens à saluer, parmi lesquelles les *Eléments* déjà cités, les *Cris de Paris*, l'Ensemble *Pygmalion*, entre autres, sans oublier le magnifique *Accentus* de Laurence Equilbey qui a su montrer le chemin ! ■

1) Rappelons que le *rechant* désignait au xv^e siècle ce que nous appelons aujourd'hui *refrain*. Messiaen s'inspirait ainsi littéralement du *Printemps* de Claude Le Jeune.

Au centre : les Solistes des Chœurs de l'ORTF, en 1974, en représentation dans la Grande salle de la Maison de la Culture de Grenoble. Photo DR

LE CHANT CHORAL AU COURS DES ÂGES

Par **Édith Canat de Chizy**, membre de la section de Composition musicale

En tant que directeur des conservatoires du 15^e, puis du 7^e arrondissement de Paris de 1986 à 2007, j'ai pu suivre l'évolution progressive de l'importance donnée à l'apprentissage du chant choral dans ces établissements, rendu obligatoire dès l'âge de cinq ou six ans. Cette disposition a permis à nombre d'élèves de poursuivre cet enseignement dans des structures pré-professionnelles dont nous allons parler ici.

Du Moyen-Âge à la Révolution française, cet apprentissage était assuré par les maîtrises des cathédrales. Ces maîtrises (formées uniquement de garçons) étaient à la fois un ensemble vocal et une école, offrant aux enfants une formation musicale de haut niveau doublée d'une solide formation générale et surtout religieuse. L'enseignement y était gratuit. C'est dans ces écoles que naîtra progressivement au fil des siècles l'art du contrepoint, donnant naissance aux premiers motets polyphoniques, et plus tard (au 14^e siècle) à des messes entières, également polyphoniques, jetant ainsi les bases de ce qui deviendra la musique occidentale. On retiendra les noms des maîtres de Notre-Dame de Paris au 12^e et 13^e siècles, comme Léonin et Pérotin. L'auteur le plus connu du 14^e siècle est Guillaume de Machaut, chanoine de la maîtrise de la cathédrale de Reims. Les maîtrises les plus connues de cette époque, mis à part celle de Notre-Dame de Paris et celle de Reims, étaient celles d'Amiens, Senlis, Saint-Quentin, Beauvais...

De la Renaissance jusqu'en 1790, de grands noms de la musique sortent de très nombreuses écoles qui fleurissent partout en Europe : Josquin des Prés, Clément Jannequin ou Roland de Lassus. Les maîtrises comptent alors un petit nombre de chanteurs. Le recrutement s'effectue par concours, les enfants reçoivent une éducation complète. Les choristes sont tenus d'assurer les différents offices liturgiques tout au long de l'année. En 1790, le gouvernement révolutionnaire saisit tous les biens de l'Église et supprime les chapitres ecclésiastiques, donc les maîtrises. Le Conservatoire de Paris est créé entre 1793 et 1795 par Bernard Sarrette afin d'avoir la main sur l'éducation musicale. La France va souffrir longtemps de cette rupture, spécialement dans le domaine du chant.



En 1906, deux étudiants fondent le chœur des Petits Chanteurs à la Croix de Bois, indépendamment de toute paroisse ou cathédrale, rompant ainsi avec la tradition millénaire. À sa suite, de nombreux chœurs se développent en Europe après la fin de la Seconde Guerre mondiale. Cet essor est concrétisé dans les années 50 par le mouvement des Pueri Cantores. La mixité commence également à apparaître dans cette période (elle sera généralisée à partir des années 70). Citons la Maîtrise de Radio France, créée en 1946 par le compositeur Henri Barraud, la Cigale de Lyon en 1947 par Christian Wagner (dont j'ai fait partie de l'âge de dix ans à dix-sept ans...), les Petits Chanteurs de Sainte-Croix de Neuilly en 1956. Plus tard, la Maîtrise des Hauts-de-Seine en 1985, la Maîtrise de Bretagne en 1989, etc.

À partir des années 1980, l'État entreprend une revalorisation de la pratique chorale en permettant l'adaptation du temps scolaire pour les enfants souhaitant travailler dans un chœur, adaptation appelée depuis ce moment « classes à horaires aménagés » ou

Ci-dessous : *Le Cantor*, maître de chant, fait travailler ses élèves dans une église allemande. Gravure de Weigl, 1698.

À droite : le Jeune Chœur de Paris, dirigé par Henri Chalet. Photo DR



« CHAM ». L'exemple le plus marquant de cette initiative est celui de la Maîtrise de Paris, fondée en 1980 sous l'égide de la Mairie de Paris et du Ministère de la Culture, dirigée depuis cette date par Patrick Marco. Ne comprenant à l'origine que des garçons, elle est devenue mixte en 1992 et compte près de 120 enfants. La Maîtrise de Paris est aujourd'hui un département du Conservatoire à Rayonnement Régional (CRR) de Paris. Les élèves suivent le matin une scolarité classique du CM1 à la terminale (soit environ de 9 à 17ans) et ont l'après-midi au CRR une formation musicale complète et gratuite : chant choral, technique vocale, formation musicale, pratique d'un instrument polyphonique en lien avec la pratique vocale. La programmation de ses concerts est en grande partie liée à celle des orchestres, opéras, festivals...

La Maîtrise de Radio France est à l'origine de l'une des premières expériences de mi-temps pédagogique appliqué aux études artistiques. Comme à la Maîtrise de Paris, les élèves suivent le matin

une scolarité classique en partenariat avec le Lycée La Fontaine, l'après-midi étant consacré à la pratique musicale. Elle est ouverte également du CM1 à la terminale et compte aujourd'hui 150 enfants, dirigée par Sofi Jeannin depuis 2008.

La Maîtrise de Notre-Dame de Paris est formée de trois chœurs : le chœur d'enfants dès l'âge de six ans, le Jeune Ensemble concernant les lycéens et le chœur d'adultes. Son répertoire porte essentiellement sur la musique sacrée. Elle est dirigée depuis peu par Henri Chalet. Enfin, le Centre de Musique Baroque de Versailles fonctionne selon les mêmes principes. Sa particularité porte sur un répertoire principalement orienté vers la musique baroque.

Laurence Equilbey, assistée de Geoffroy Jourdain, crée en 2002 au CRR de Paris le Jeune Chœur de Paris, qui prend ainsi la suite de la Maîtrise : il s'adresse à des jeunes chanteurs de 17 à 25 ans. La priorité de son enseignement est mise sur la formation soliste en relation avec la formation polyphonique, autour de quinze disciplines. Il accorde une grande place à la création contemporaine et passe commande à nombre de compositeurs (dont cette année la création d'une de mes œuvres les 17 avril et 16 mai). Les étudiants peuvent ensuite intégrer sur audition nombre de filières professionnelles : Opera-Studio de Paris et Lyon, CNSMD de Paris ou Lyon, Masters internationaux, ensembles vocaux ...

La filière du chant choral en France est donc actuellement en plein essor. Souhaitons que la politique culturelle actuelle saura valoriser cet élan et saluons à cet égard le soutien apporté chaque année par la Fondation Bettencourt Schueller. ■

La Fondation Bettencourt Schueller

UN ENGAGEMENT EN FAVEUR DE L'ART VOCAL FRANÇAIS

Entretien avec **Olivier Brault**, directeur général de la Fondation Bettencourt Schueller

Nadine Eghels : Pour la Fondation Bettencourt Schueller, quel a été le sens de la création du Prix Liliane Bettencourt pour le chant choral en partenariat avec l'Académie des Beaux-Arts en 1989 ?

Olivier Brault : L'origine première, c'est sans doute l'attachement personnel de Liliane Bettencourt au chant choral, en souvenir de sa mère passionnée de chant. Mais il y a plus : le chant choral est porteur de valeurs que la Fondation partage et promeut : l'épanouissement de la personne qui chante, le développement de la sensibilité artistique individuelle, la coopération au service d'une performance collective, le bienfait social d'une pratique artistique de groupe. Voilà pourquoi notre Fondation est fortement attachée à ce Prix, une de ses premières initiatives après sa création en 1987.

Lorsque le Prix a été créé, en 1989, le paysage du chant choral était encore peu structuré, avec un nombre réduit de chœurs professionnels et une exigence vocale inférieure à celle d'aujourd'hui. La Fondation a naturellement souhaité s'associer à l'Académie des Beaux-Arts, dont André Bettencourt était membre. En raison de son expertise, la section de composition musicale a été choisie pour décerner le Prix. Depuis la première remise de prix, en 1990, ce jury a récompensé vingt-cinq lauréats, illustrant la richesse du secteur.

N.E. : Selon quels critères est-il attribué ?

O.B. : Le Prix récompense un chœur professionnel ou une maîtrise d'enfants. Il peut s'agir d'un chœur mixte, d'un chœur à voix égales, à l'exclusion des ensembles de solistes. Afin d'évaluer le chœur, le jury examine notamment les qualités vocales, le projet artistique, le répertoire défendu et la discographie du chœur.



N.E. : Le Prix Liliane Bettencourt pour le chant choral a fêté en 2014 ses 25 ans. Comment a-t-il évolué depuis sa création ?

O.B. : Créé avant le renouveau vocal lié à la redécouverte de la musique baroque, le Prix a accompagné une évolution radicale du chant choral en France. Prix de reconnaissance dans ses premières années, il a récompensé les chœurs professionnels d'exception qui ont contribué à élever le secteur vers son niveau d'exigence vocale et artistique actuel : les Arts Florissants, Accentus ou les Éléments par exemple. Le Prix a également mis en lumière le travail en profondeur de maîtrises, notamment la Maîtrise de Paris ou la Maîtrise Notre-Dame de Paris, et de chœurs de professionnalisation, dont le Jeune Chœur de Paris, qui participent à la formation et à la professionnalisation des chanteurs. Au fur et à mesure du renouvellement du paysage du chant choral, le Prix a enfin récompensé des chœurs plus jeunes mais tout aussi talentueux, comme l'Ensemble Aedes, les Cris de Paris ou le Chœur Pygmalion. Alors que le secteur du chant choral s'est considérablement étoffé et structuré, le Prix est aujourd'hui reconnu dans le milieu comme un label d'excellence, de l'appréciation même des lauréats. Seule récompense de cette importance spécifiquement dédiée au chant choral, le Prix encourage l'émergence d'une nouvelle génération de chœurs professionnels. Vingt-cinq ans après la création du

Au centre : Geoffroy Jourdain dirige l'ensemble Les Cris de Paris, lauréat du Prix Liliane Bettencourt pour le chant choral 2013.

À droite : la Maîtrise de Paris, lauréate du Prix Liliane Bettencourt pour le chant choral 1999.

© CAPA Pictures pour la Fondation Bettencourt Schueller



Prix, la Fondation est fière d'avoir pu contribuer au rayonnement de cette discipline artistique unique et mettre en valeur des chœurs de grande qualité, qu'ils soient connus ou non.

N.E. : Comment percevez-vous l'évolution de la pratique du chant choral en France ?

O.B. : La pratique du chant choral en France connaît une vitalité indéniable mais très contrastée. Le secteur est confronté à de nombreux défis : visibilité, reconnaissance et renouvellement des publics, mais aussi menaces sur les équilibres économiques en raison de la baisse des soutiens publics, en particulier de certaines collectivités territoriales.

À ces défis s'ajoute la nécessité de mieux articuler chant choral amateur de bon niveau et pratique professionnelle, pour construire un véritable paysage choral en France, riche de niveaux divers et reliés les uns aux autres. En effet, la distinction entre les chorales, ensembles amateurs et les chœurs professionnels est toujours pertinente.

Les chœurs professionnels non permanents reposent sur le réseau désormais assez dense des maîtrises et des conservatoires, qui dispensent des formations de qualité. Ces vingt-cinq dernières années, de nombreux ensembles ont été créés, d'une exigence artistique accrue. Ces chœurs, indépendants et à géométrie variable, sont libres de leur ligne artistique, souvent assez audacieux, mais également plus fragiles sur le plan financier. L'exigence de leurs créateurs a favorisé une élévation du niveau des chœurs, notamment dans la pratique de la musique ancienne. Ce sont ces chœurs et maîtrises que le Prix Liliane Bettencourt pour le chant choral a mis en lumière depuis 1989. Ces chœurs professionnels doivent faire face aux problématiques posées par la formation et l'insertion professionnelle des chanteurs, leur structuration professionnelle ou encore le financement de leur activité.

N.E. : Quelles perspectives d'évolution envisagez-vous pour ce Prix, au seuil d'un nouvel engagement entre la Fondation Bettencourt Schueller et l'Académie en faveur du chant choral ?

O.B. : Vingt-cinq ans après la création du Prix, la Fondation a décidé d'amplifier son engagement pour le développement et la promotion de l'art vocal français, afin d'affirmer plus encore son adhésion aux valeurs portées par le chant choral et de soutenir les initiatives dynamiques de musiciens de grand talent. Pour ce faire, la Fondation a réfléchi au sens de son action dans un secteur en profonde évolution, afin de répondre au mieux à ses besoins. Elle souhaite développer une politique de dons structurée autour d'axes spécifiques (notamment la formation, la structuration professionnelle des chœurs ou la sensibilisation) et amplifier le Prix.

Depuis la création du Prix, la Fondation a acquis une expertise reconnue dans le domaine du chant choral mais également dans l'organisation de prix culturels, au premier rang desquels le Prix Liliane Bettencourt pour l'intelligence de la main. Cette expertise doit maintenant être mise à profit dans l'organisation du Prix Liliane Bettencourt pour le chant choral. Afin que le Prix soit davantage reconnu et compris, les critères doivent être mieux formulés, l'appel à candidatures public diffusé largement et la procédure d'évaluation des candidatures encore renforcée. Au-delà de l'organisation du Prix, la Fondation souhaite surtout amplifier la dotation et proposer aux lauréats une démarche d'accompagnement dans la mise en œuvre d'un projet de développement. ■



Nadine Eghels : Comment est née votre passion pour le chant choral ?

Geoffroy Jourdain : À l'adolescence, je suis entré dans un chœur d'enfants à Epinal, plutôt centré sur la musique ancienne, puis dans une classe de clavecin, et ce fut la découverte d'un répertoire qui fait la part belle à la polyphonie vocale. À cette époque j'ai beaucoup écouté la musique de la Renaissance, et baroque, avant d'arriver à Paris et de me familiariser avec un répertoire plus large.

N.E. : Comment, de chanteur et instrumentiste, êtes-vous devenu chef de chœur ?

G.J. : Si je chantais à l'adolescence, je n'ai en fait jamais envisagé de devenir chanteur. Quand je suis arrivé à Paris mon intention était de faire de la musicologie et de la recherche de répertoire, je passais beaucoup de temps en bibliothèque afin de retrouver et de faire connaître des partitions oubliées. Pour faire entendre ces compositions exhumées du passé, j'ai réuni autour de moi d'autres personnes passionnées, chanteurs et instrumentistes, et c'est ainsi que notre groupe s'est formé. Au départ, c'est donc une démarche de recherche appliquée dans le domaine des répertoires anciens qui m'a amené à réunir ces musiciens autour de moi. Après je me suis tourné vers d'autres répertoires, j'ai fait des rencontres, assisté à des répétitions d'ensembles, élargi mon champ de travail.

N.E. : Comment est né le chœur Les Cris de Paris ?

G.J. : J'ai commencé par diriger le chœur d'enfants dont j'étais issu, ensuite à la fin des années 1990 j'ai créé l'ensemble professionnel Vivete felici, c'était un ensemble de solistes consacré au répertoire italien du XVII^e siècle, fin Renaissance début baroque. À peu près en même temps, comme je voulais faire du répertoire de chœur, j'ai créé Les Cris de Paris, un ensemble amateur. Peu à peu les choses ont évolué, Les Cris de Paris devenant de plus en plus actifs, les jeunes chanteurs qui en faisaient partie souhaitant aller vers une professionnalisation. Le projet artistique est aussi



“LES CRIS DE UN CHARIVA À PLUSIEUR

Entretien avec **Geoffroy Jourdain**, fondateur et directeur

devenu plus polyvalent, Les Cris de Paris pouvant être à la fois un ensemble de solistes, un chœur et un orchestre, en tout cas un ensemble totalement malléable. C'était plus réaliste que de maintenir la coexistence de deux groupes qui auraient forcément partagé un jour le même projet artistique.

N.E. : Dès lors, comment pourriez-vous définir le projet artistique des Cris de Paris ?

G.J. : Je le définirais comme une compagnie plus que comme un chœur. En effet, le chœur de chambre du départ (trente chanteurs) a aujourd'hui des contours de plus en plus élastiques, avec un effectif variable, la présence ou non d'instruments, et perméables à d'autres disciplines, la danse, le théâtre, les arts plastiques... C'est en fonction des projets que le groupe se constitue, en connivence éventuelle avec d'autres pratiques artistiques. C'est d'ailleurs ainsi que fonctionnent la plupart des orchestres modernes, en plus ou moins grandes formations, avec ou sans chœur. Les passerelles avec d'autres arts nous rapprochant davantage du spectacle vivant, d'ailleurs dans certaines de nos productions le côté scénique est très important. Nous faisons beaucoup de petites formes, dans le cadre d'actions culturelles ou pédagogiques, mais nous montons aussi des projets lyriques de grande envergure, ou des spectacles plus narratifs, avec une véritable dramaturgie.

PARIS” RI MUSICAL S DIMENSIONS

cteur musical de l'ensemble Les Cris de Paris



Page de gauche : l'ensemble Les Cris de Paris au CENTQUATRE dans le cadre du Manifeste-2012, festival initié par l'Ircam en 2012.

Ci-contre : sur la scène du studio Flagey, à Bruxelles, invités par le Festival de Wallonie / Musiq'3, en 2011.

© Photo Olivier Michel

N.E. : D'où vient le nom Les Cris de Paris ?

G.J. : D'une chanson de Clément Janequin, à l'époque de François 1^{er}. Une sorte de grand charivari basé sur les cris de corporation de métiers qu'on entendait sur les marchés. Et c'est vrai que le projet, tel qu'il a évolué dans sa diversité, finit par ressembler vraiment à son nom ! En fait le projet artistique s'est véritablement inventé avec les gens qui ont rejoint le groupe, l'identité de cet ensemble procède d'une démarche collective.

N.E. : Quel est l'effectif moyen du groupe ?

G.J. : Il y a un socle de 24 personnes, mais en fait nous réalisons des projets à 80 personnes ou avec seulement trois chanteuses... tous sont professionnels mais il n'y a pas de permanents sauf dans l'administration deux personnes, et depuis janvier une troisième qui a pu nous rejoindre grâce au soutien de la Fondation Bettencourt Schueller.

N.E. : En quoi le Prix de Chant choral que vous avez obtenu en 2013 vous a-t-il été profitable ?

G.J. : Outre la reconnaissance et la mise en valeur de notre travail, ce Prix de Chant Choral nous a surtout été utile en ce qu'il nous a rapprochés de la Fondation Bettencourt Schueller, qui depuis nous apporte un précieux soutien au niveau du fonctionnement

puisque nous envisageons un compagnonnage sur trois ans. Le Prix nous a permis d'exposer à la Fondation notre situation et nos projets de manière suffisamment explicite pour qu'ils aient envie de nous accompagner.

N.E. : Quelles sont vos perspectives pour les prochaines années ?

G.J. : Les projets se montent à la faveur des rencontres artistiques et de l'évolution de la structure : nous entrons en résidence à la fois à l'Opéra de Reims et à l'Auditorium Maurice Ravel de Levallois. C'est assez représentatif de l'évolution de notre projet : développer d'une part une activité de concert dans le milieu de la musique baroque, d'autre part des projets lyriques de plus grande envergure dans des conditions optimales. Enfin, Olivier Michel (administrateur des Cris de Paris) et moi-même reprenons la direction de la Péniche Opéra, nous pourrions y concrétiser notre volonté d'expériences diverses et de rapprochements avec d'autres disciplines. Aujourd'hui nous voulons, nous pouvons porter un projet à plusieurs dimensions : théâtre musical, musique baroque, et évidemment toujours musique contemporaine puisque nous sommes un des ensembles qui commandent le plus de musiques nouvelles à des compositeurs. ■

lescrisdeparis.tumblr.com



LA MAÎTRISE NOTRE-DAME DE PARIS

Ci-dessus et page de droite : le Chœur d'enfants de la Maîtrise Notre-Dame de Paris délivre une formation musicale complète de haut niveau par la pratique du chant. Tous les répertoires sont abordés, de la musique médiévale à la musique contemporaine, tant dans le domaine de la musique profane que dans celui de la musique sacrée.

Photo © J.B. Millot

La musique et le chant font partie intégrante de la vie de la cathédrale Notre-Dame de Paris. C'est alors même que s'élevaient les voûtes en ogive, lancées en plein ciel pour constituer le chœur de l'église, que naissait l'École de Notre-Dame et ses grandes polyphonies. À l'audace des bâtisseurs de cathédrales gothiques, qui concevaient des architectures toujours plus hautes et plus claires, répondait celle des musiciens. Depuis lors, la tradition musicale de Notre-Dame de Paris s'est maintenue au plus haut niveau et chaque génération est venue apporter sa pierre au prestigieux édifice que constitue l'histoire musicale de ce haut-lieu.

On peut dire que Notre-Dame de Paris a été l'un des foyers principaux de l'avènement de la polyphonie, cet art de la superposition de plusieurs voix différentes, par opposition à la monodie qui prévalait jusqu'alors. L'habitude qu'avaient prise les moines ou les chantres d'improviser des voix parallèles au plain-chant (ou

RE-DAME DE PARIS, HÉRITAGE ET CRÉATION

Par **Simon Cnockaert**, directeur de *Musique Sacrée à Notre-Dame de Paris* de 2006 à 2013

« chant grégorien ») donna alors naissance à l'*organum*. Les principales figures de ce bouleversement dans l'histoire de la musique occidentale furent Léonin (vers 1135-1210) et son successeur Pérotin, actif jusqu'en 1230, dont les œuvres, depuis Notre-Dame, rayonnèrent sur l'Europe entière. C'est la polyphonie qui est à la base de tout un pan de la musique occidentale, et c'est donc à Notre-Dame que cette grande histoire a commencé.

Dès le ^{xiv}^e siècle, une maîtrise naît à l'ombre de la cathédrale : elle ne comptait alors que huit enfants de chœur et dix-huit voix d'hommes. Le règlement établi par le chancelier du chapitre Jean Gerson (1363-1429) fera loi jusqu'à la réforme laïque de 1807, astreignant les enfants à une vie quasi-monastique. En contrepartie, ils recevaient un enseignement musical complet et un enseignement général solide.

Sur ce terreau fertile va s'épanouir une tradition prestigieuse, et les siècles vont voir se succéder des maîtres de musique dont on retiendra quelques noms : Antoine Brumel, au tournant des ^{xv}^e et ^{xvi}^e siècles, qui apporta le souffle de la polyphonie franco-flamande, Abraham Blondet un siècle plus tard. Le Grand-Siècle, à Notre-Dame comme en bien d'autres lieux, fut celui de l'excellence et du prestige. Des personnalités comme Henri Frémart, Pierre Robert, André Campra, Jean-François Lalouette ou Jean-François Lesueur font une carrière qui les mène de Notre-Dame à la Chapelle Royale ou à l'Académie Royale de Musique. Chacun contribue alors à donner aux cérémonies de la cathédrale un éclat exceptionnel.

La Révolution française met un terme provisoire à cette tradition, mais la Maîtrise renaît dès 1807. Elle devient peu à peu une sorte de pré-séminaire, avec des effectifs qui iront jusqu'à une centaine d'enfants à la fin des années 1960. C'est cette Maîtrise que Paul Claudel entendit chanter le *Magnificat*, lors des Vêpres de Noël 1886, lorsqu'eut lieu le choc de sa conversion.

Il n'est pas inutile de rappeler ici la définition du mot « maîtrise » donnée par le Larousse : « école où l'on forme les enfants au chant ; chorale attachée à cette école ; ensemble de chantres d'une église ». Les maîtrises sont traditionnellement liées à l'Église, et elles étaient, sous l'Ancien Régime, les seules structures d'enseignement musical. Les enfants y recevaient un enseignement général et musical, ce dernier allant jusqu'à la composition. Chaque cathédrale ou grand lieu de culte possédait donc sa



maîtrise. La Révolution a supprimé les maîtrises, au profit des conservatoires. La tradition du chant s'est donc peu à peu perdue au cours du ^{xix}^e siècle en France, à la différence de l'Angleterre où ce système a perduré jusqu'à aujourd'hui.

Depuis une trentaine d'années, l'État a mené une politique volontariste dans ce domaine, conscient de la spécificité de l'enseignement prodigué dans les maîtrises et du vivier qu'elles constituent pour la pratique du chant choral.

Il est à ce propos intéressant de citer le texte paru en novembre 1991 dans le périodique de la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles du Ministère de la Culture et de la Communication : « La politique d'aide aux maîtrises est au cœur du dispositif national de rénovation de l'enseignement musical engagé au début des années 1980. Le chant est une voie privilégiée d'apprentissage de la musique et des pratiques musicales. Convenablement éduquée, la voix de l'enfant permet une expression musicale à nulle autre comparable. La formation maîtrisienne offre en outre une formation complète, qui ne ferme aucune orientation à l'enfant, tout en lui donnant les moyens de poursuivre, ultérieurement, une formation musicale professionnelle, vocale ou instrumentale. Cet engagement du Ministère en faveur des écoles maîtrisiennes permet à notre pays de renouer avec un des plus hauts modes de formation, de diffusion et d'expression musicale que l'Occident ait produit : le chant choral. »

C'est donc dans ce contexte que fut créée en 1991, à l'initiative de l'Etat, de la Ville de Paris et de l'Association diocésaine de Paris, et sous l'impulsion du Cardinal Lustiger, »

☛ une nouvelle structure, *Musique Sacrée à Notre-Dame de Paris*. Chargée de l'ensemble des activités musicales de la cathédrale, elle a pour missions essentielles l'enseignement musical et la formation des chanteurs, l'animation musicale des célébrations liturgiques, l'organisation de concerts et auditions, la recherche musicologique autour du patrimoine de Notre-Dame de Paris, la diffusion et la création musicales.

Un dispositif vocal et instrumental très complet est mis en œuvre au service de ces missions. L'élément central en est la Maîtrise Notre-Dame de Paris. La diversité des disciplines enseignées ainsi que celle des répertoires abordés, qui ne se limitent pas, loin s'en faut, à la musique sacrée, le suivi pédagogique de chaque chanteur (par une équipe riche de près de vingt professeurs), l'ouverture à de nombreux partenariats pédagogiques et artistiques, font de *Musique Sacrée à Notre-Dame de Paris* une structure unique en France où pédagogie et production, liées à un lieu emblématique, s'enrichissent mutuellement.

La Maîtrise est aujourd'hui dirigée par Henri Chalet (après Michel-Marc Gervais, Nicole Corti et Lionel Sow), Emilie Fleury (chœur d'enfants), Sylvain Dieudonné (chant grégorien et musique médiévale). Le nombre d'heures de cours hebdomadaires varie selon les niveaux de 12h à 16h, auxquelles s'ajoutent les répétitions de chœur. Les élèves sont scolarisés dans une école primaire et un collège-lycée partenaires où ils suivent leurs cours le matin et sont présents à la Maîtrise l'après-midi, selon la formule du mi-temps pédagogique. La Maîtrise dispense aussi un enseignement pré-professionnel à plein temps pour de jeunes adultes, sanctionné par le Diplôme d'Études Musicales de la Ville de Paris, en lien avec le réseau des conservatoires parisiens, et un enseignement professionnel en partenariat avec le Pôle d'Enseignement Supérieur de Paris – Boulogne-Billancourt et l'Université Paris-Sorbonne.

Les différents chœurs de la Maîtrise, constituée d'environ soixante-dix chanteurs, donnent une trentaine de concerts par an, principalement à la cathédrale Notre-Dame de Paris, mais aussi en France et à l'étranger. Son répertoire est très vaste, allant du chant grégorien et des premières polyphonies de l'École de Notre-Dame jusqu'à la création contemporaine, très présente dans sa programmation (rappelons la commande et la création en 2013, à l'occasion de la célébration des 850 ans de la cathédrale, des *Vêpres à la Vierge* de Philippe Hersant, et celle du *Livre de Notre-Dame*, constitué de douze motets et d'une Messe brève à quinze compositeurs français) en passant par les grandes œuvres du répertoire sacré.

Toutes ces activités font de Notre-Dame de Paris un foyer d'enseignement, de diffusion et de création musicale, fort d'une tradition pluriséculaire, donnant aux multitudes de visiteurs, croyants ou incroyants, l'occasion de vivre en ce lieu une expérience artistique unique. ■

Nadine Eghels : Comment est née votre passion pour le chant choral ?

Raphaël Pichon : Quand j'étais enfant, j'ai eu la chance d'avoir une école musique-études à côté de chez mes parents et j'ai très tôt appris le violon. On a vite compris que j'étais hermétique à la pratique individuelle et deux ans plus tard le professeur de chorale m'a proposé d'intégrer une maîtrise de jeunes garçons. Nous avons donné la *Passion selon Saint-Jean* de Bach et ce fut une révélation qui a déterminé à la fois ma vocation de musicien et ma passion pour le chant choral. Le phénomène de construire un son à plusieurs, le sentiment d'être un pion au sein d'une grande architecture sonore, furent déterminants pour le reste de ma vie de musicien.

N.E. : Avez-vous aussi chanté en soliste ?

R.P. : Adolescent j'ai beaucoup chanté dans cette maîtrise, appris le piano, l'orgue et le clavecin, j'ai aussi été répétiteur, et puis j'ai eu une courte carrière comme chanteur soliste ; j'étais contreténor centré sur le répertoire de la musique ancienne et j'ai eu la chance de pouvoir faire quelques rôles à l'opéra, et dans des oratorios, comme contreténor soliste.

N.E. : Cela vous plaisait plus ou moins que la pratique chorale ?

R.P. : Les deux pratiques sont très complémentaires, et cela m'a permis d'apprendre les rudiments du métier de chef de chœur en étant moi-même au contact de différents chefs et au sein de différents chœurs. De l'autre côté du miroir, en tant que chanteur, on apprend très vite ce qu'il faut faire et ne pas faire en tant que chef !

N.E. : Comment, de chanteur, devient-on chef de chœur ?

R.P. : Depuis l'adolescence j'avais une curiosité profonde pour la musique, très vite est venue l'envie d'avoir mon propre groupe afin de pouvoir la restituer à ma façon. En fait la question ne s'est pas posée, c'était une voie naturelle !

N.E. : Comment est né le Chœur Pygmalion, quel répertoire travaille-t-il, quelle pratique propose-t-il ?

R.P. : Depuis quelques années, j'étais encore étudiant au Conservatoire, j'avais envie de commencer une aventure chorale avec quelques amis musiciens et chanteurs rencontrés au sein des différents groupes dans lesquels j'ai moi-même chanté. Un festival consacré à Bach a dû remplacer au pied levé un chœur qui avait annulé un concert, et ce fut l'occasion : j'ai réuni autour de moi tous ces chanteurs venus d'horizons variés et nous avons relevé le défi. Et monté ce groupe, le Chœur Pygmalion.

N.E. : D'où vient ce nom ?

R.P. : C'est une référence à un petit opéra ballet de Jean-Philippe Rameau. J'appréciais aussi le lien avec le mythe originel de Pygmalion, ce sculpteur qui travaille inlassablement à sculpter les contours d'une femme ; ensuite Aphrodite, la déesse de l'amour, touchée par tant d'obstination, va intervenir pour donner vie à cette statue. Pour moi ce mythe reflète bien notre métier d'artisan de la musique, qui consiste à sculpter, au cours des répétitions, la matière sonore, à lui donner des contours et du relief, en espérant qu'au moment du concert elle prenne vie.

N.E. : Quel est le répertoire privilégié du Chœur Pygmalion ?

R.P. : Nous avons plusieurs répertoires mais nous sommes spécialisés dans les grandes filiations du répertoire allemand et germanique, de Heinrich Schütz à Johannes Brahms et de Jean-Sébastien Bach à Felix Mendelssohn : un travail sur la musique



NOTRE MÉTIER D'ARTISAN DE LA MUSIQUE

Entretien avec **Raphaël Pichon**,
fondateur et directeur de l'Ensemble Pygmalion

baroque mais qui nous permet de visiter aussi le répertoire romantique allemand, Schubert, Bruckner... En plus de cela, nous avons inauguré depuis quelque temps un travail sur l'opéra français à travers Jean-Philippe Rameau.

N.E. : Comment fonctionne l'organisation interne du chœur, combien de membres comporte-t-il ?

R.P. : En fonction des productions, entre 20 et 50, tous professionnels et intermittents, nous n'avons pas de troupe permanente. Ce qui me tient à cœur, c'est de trouver un équilibre entre des personnalités amoureuses du travail choral, avec une propension à l'écoute et attentives aux autres, et des vraies personnalités musicales plus autonomes qui peuvent assumer une partition de soliste. Un autre équilibre m'importe : à la fois constituer un groupe très fidèle et ainsi construire l'identité sonore d'un groupe, et en même temps, en fonction du répertoire abordé, avoir la liberté d'intégrer des profils de chanteurs adéquats ou complémentaires.

N.E. : Vous avez été lauréat du Prix de la Fondation Bettencourt Schueller en 2014, que vous a-t-il apporté ?

R.P. : Ce prix apporte une forme de reconnaissance très appréciable car il est relié à l'Académie des Beaux-Arts, et donc à notre histoire et à notre culture. Le recevoir sous la Coupole de l'Institut, c'est se sentir très modestement, et de manière bien

fugace, inscrit dans cette filiation, et ce fut pour Pygmalion un moment important. D'autant qu'il n'y a pas beaucoup de prix de ce type, le recevoir nous distingue forcément.

N.E. : Quelles sont aujourd'hui vos perspectives ?

R.P. : Nous allons visiter des formes nouvelles pour nous, comme l'opéra mis en scène... L'été dernier, nous avons déjà créé au Festival d'Aix-en-Provence un spectacle centré intitulé *Trauernacht*, c'est un ensemble d'extraits de cantates de Bach que nous avons réunis, de sorte qu'ils racontent une histoire que nous avons mise en scène. Le premier opéra de Rameau, *Dardanus*, sera mis en scène à Bordeaux et à Versailles, ce sera un événement important de notre prochaine saison. Il y a aussi l'ouverture de notre répertoire avec les premiers projets consacrés à Mozart, à Mendelssohn. Et beaucoup de nouvelles aventures internationales qui vont nous appeler en Europe, en Amérique, en Asie. Sans oublier des collaborations avec d'autres formes d'expressions, des projets avec le monde du cirque, de la danse. Beaucoup de choses très variées pour l'avenir, et qui nous tiennent très à... chœur ! ■

Vu de l'extérieur, l'art choral est le plus beau fleuron de la musique britannique. Sa pratique reste remarquablement vivante dans le pays, représentée au niveau local par les chorales paroissiales ou villageoises et au niveau national par les maîtrises de cathédrales et les ensembles professionnels tels que The BBC Singers ou The Sixteen. Par ailleurs, c'est un produit qui s'exporte exceptionnellement bien : les grands chœurs comme Trinity Choir à Cambridge et Christ Church à Oxford jouissent d'une renommée internationale, et un grand nombre de musiciens qui occupent aujourd'hui le devant de la scène ont été formés au sein de ces prestigieuses institutions, comme le chef d'orchestre Sir Andrews Davis, qui fut organiste au King's College de Cambridge et le compositeur Robin Holloway qui fut choriste à la cathédrale Saint-Paul de Londres.

Cette vigueur de la tradition chorale s'explique en grande partie par la pérennité d'institutions (cathédrales, grandes églises ou chapelles de collèges) qui, depuis leur fondation au Moyen-Âge, sont parvenues à maintenir sans rupture la pratique d'une liturgie chantée par-delà même les vicissitudes de la Réforme et du Commonwealth. Parmi les divers genres de musique chorale qui se pratiquaient alors en Europe, le style britannique semble s'être d'emblée distingué par une qualité propre.

Cette singularité est peut-être liée en partie à la musique indigène. La *Descriptio Cambriae* de Giraldus Cambrensis évoque dès la fin du XII^e siècle un goût pour la polyphonie à plusieurs voix au Pays de Galles et pour le chant à deux voix en Angleterre du Nord. Giraldus n'est en aucun cas un expert et il est difficile d'évaluer la validité de son témoignage, mais il n'y a pas de raison de mettre en doute son observation quant à l'existence de plusieurs courants de musique polyphonique à travers le pays. C'est probablement dans un tel contexte qu'il faut replacer le Tropaire de Winchester qui remonte au début du XI^e siècle. Ce manuscrit représente le recueil de musique polyphonique notée le plus complet et le plus ancien qui ait survécu dans toute l'Europe.

Copié pour l'usage de l'ancien monastère de Winchester, il contient une anthologie de musique pour les messes, offices et processions. Les 168 pièces qui le composent exploitent un style virtuose, mélodiquement riche et harmoniquement recherché. Les rubriques élogieuses des compilateurs du manuscrit (« ici commencent les mélodies melliflues de l'organum », « l'organum aux doux sons formulé avec une mélodie raffinée » entre autres exemples) témoignent de l'enthousiasme que suscita cette musique. Avec ce manuscrit, le penchant britannique pour la polyphonie se voit reconnaître peut-être pour la première fois de son histoire, une place prépondérante et formalisée au sein des institutions.

L'élaboration polyphonique du plain-chant, largement répandue à l'époque, reposait sur des formules improvisées qui ne nécessitaient pas d'être notées. Le Tropaire de Winchester est exceptionnel par sa volonté de préserver la polyphonie sous une forme précise, laquelle a probablement été créée – ou du moins inspirée – par Wulfstan, chantre du monastère à la fin du X^e siècle. Selon toute probabilité, nombre des trésors de la musique chorale anglaise ont été détruits lors de la dissolution des monastères (1536-41) ordonnée par Henry VIII. Hormis trois manuscrits de



grande envergure, ce qui nous est parvenu est largement fragmentaire. Pourtant, collectivement, ces sources attestent de l'incroyable continuité et originalité de la tradition. Les genres cultivés révèlent une grande diversité et une prédilection harmonique pour les tierces et les sixtes bien avant qu'elles ne soient adoptées dans le reste de l'Europe. La construction de la polyphonie à partir d'un *pes* – un ostinato répété à la voix la plus grave – plutôt que sur un ténor emprunté au plain-chant comme dans le motet français, a permis la composition du premier morceau à six voix, la célèbre ronde de Reading (*Sumer Is Icumen In*).

Cette originalité n'est pas pour autant synonyme d'insularité : il existait de toute évidence un intérêt pour les innovations musicales étrangères. Ainsi, le manuscrit de St Andrews contient la plus ancienne notation conservée de la polyphonie pratiquée à Notre-Dame de Paris. La musique de messe du manuscrit Old Hall montre une complète assimilation du style savant de l'Ars Nova française, dont des compositions utilisant l'isorythmie ainsi que des canons de toutes sortes, y compris des canons de proportion. La dimension savante de ces œuvres s'inscrit dans une volonté croissante de doter la musique chorale d'un prestige culturel et de soutenir son essor sur un plan institutionnel. La Chapelle royale fut le fer de lance de ce mouvement, mais de nouvelles institu-



L'ANCRAGE MÉDIÉVAL DE LA TRADITION CHORALE BRITANNIQUE

Par David Maw, musicologue, compositeur et organiste à l'Université d'Oxford, Royaume-Uni

tions lui emboîtèrent le pas : William de Wykeman, fondateur de New College à l'université d'Oxford (1379) alloua des fonds pour l'établissement d'un chœur qui servit de modèle à King's College (Cambridge, 1441) et à Magdalen College (Oxford, 1458). Ces créations contribuèrent à élever le niveau du chant choral. De façon significative, la musique britannique se trouve à l'époque à la pointe de la musique européenne et les œuvres des compositeurs majeurs comme John Dunstable ou Leonel Power illustrent « la contenance anglaise » que célèbre Martin le Franc dans *Le Champion des dames*.

L'*Eton Choirbook* constitue sans doute le document musical le plus révélateur des pratiques de cette période. Il s'agit d'un recueil de musique pour le Eton College (fondé en 1441), qui comprend de la musique pour les Vêpres et le culte marial et regroupe les œuvres des compositeurs allant de Dunstable à Robert Wylkynson, le maître de chœur responsable de la compilation du manuscrit. Une large partie de la musique et plusieurs des compositeurs transmis dans ce manuscrit sont inconnus par ailleurs, et leur style très élaboré, voire mystique, comprend un nombre élevé de voix (jusqu'à 13) dans des agencements inhabituels, des parentés thématiques avec le plain-chant, une complexité rythmique et une texture dense résultant en un « mur de son ». L'antienne

Salve Regina de Wylkynson lui-même est composée pour deux sopranos, un alto, quatre ténors et deux basses : chacune des parties vocales correspond à un ordre des anges, représenté par des enluminures. Les sections en tutti alternent avec des passages pour deux, trois ou quatre voix. La mélodie de plain-chant est paraphrasée dans toute la pièce, mais l'accent est mis sur les sonorités et les effets plutôt que sur la structure et les procédés.

Cette musique, née dans une pépinière de chant choral, n'aurait pu voir le jour ailleurs. Son expression est intimement liée à sa virtuosité, chaque voix donnant vie au rythme de façon indépendante tout en étant liée aux autres par une somptueuse harmonie. Elle va à l'encontre de l'idéologie humaniste qui allait inspirer la Réforme quelque dix ans plus tard. Son côté impénétrable qui émerveille ou bouleverse celui qui l'écoute sans lui donner la possibilité d'y participer, en fait un aboutissement de la tradition médiévale anglaise.

Peu après la copie de l'*Eton Choirbook*, l'agitation politique et religieuse menaça de mettre fin à la tradition chorale : une convergence de facteurs historiques et de pragmatisme idéologique parvint à en sauver la mise. Il serait exagéré de dire que la richesse actuelle de la musique chorale en Grande-Bretagne est à mettre au seul compte du legs médiéval. Pour autant, les fondements, le métier et d'une certaine façon, les choix esthétiques qui se développèrent avant la fin du xv^e siècle se sont avérés déterminants. Parmi les œuvres les plus emblématiques, certaines – comme celle de Herbert Howells – ne manquent pas d'évoquer la sensualité austère du répertoire d'Eton. Le son choral britannique semble donc à jamais marqué par l'influence du Moyen-Âge. ■

Traduction de Florence Maw avec l'aide de David Fiala et Xavier Hascher.

Illustration : Salve Regina à 9 voix du compositeur et maître de chœur Robert Wylkynson (circa 1505), extrait de la première parution du *Choirbook* (recueil de musique) de l'Eton College. Ms. 178 / f. 26v (33v). L'œuvre est particulièrement représentative du style de l'Eton Choirbook et de la tradition chorale à la fin du Moyen-Âge.

© Reproduced by permission of the Provost and Fellows of Eton College

CHANTER AU SEIN D'UN GRAND UNE SENSATION INTENSE ET G

Par **Jean-François Gay**, chanteur à l'Opéra de Lyon

Je suis né à Lyon dans une famille où la musique allait de soi ; enfant, je passai des heures sous le piano à écouter ma mère jouer. Avec mes parents j'allais à l'opéra, même si je n'en avais pas encore le goût. Ma formation musicale fut rudimentaire, je chantais juste et jouais un peu du piano. N'envisageant pas encore de carrière artistique, je commençai une formation de prothésiste dentaire.

Je faisais déjà partie d'une chorale lorsque je fus auditionné pour la création du Chœur de Lyon par Bernard Tétu, en 1981, je n'avais alors pas pris plus de trois ou quatre cours de chant. En septembre de la même année, je quittai Lyon pour Paris, où je fis la connaissance de Michel Laplénie, membre d'un tout jeune ensemble, les Arts Florissants, puis je rencontrai William Christie. J'auditionnai alors pour lui et participai à quelques productions, mais mon vrai baptême du feu fut la redécouverte de la *Médée* de Charpentier, en 1984. William m'avait demandé d'acquérir les connaissances musicales et la technique vocale nécessaires pour continuer avec lui, et, malgré mon échec au concours d'entrée de sa classe du conservatoire, il insista pour que je suive ses cours. Je continuai ma formation vocale, et, suivant l'engouement d'alors, je devins l'élève de Jacqueline Bonnardot. Très vite, cours, auditions et master-class s'enchaînèrent.

En 1986, William Christie organisa une série d'auditions pour la création d'*Atys*, drame de Lully sur le thème de l'amour outragé, situé dans un monde où les dieux côtoient les mortels. Jean-Marie Villégier, le metteur en scène, et William Christie s'étaient entourés d'une équipe formidable. Pourtant, je ne crois pas que quiconque pouvait envisager alors que l'opéra préféré de Louis XIV connaîtrait ce succès incroyable et deviendrait un tel repère dans l'interprétation de la musique baroque et notamment française : à cet égard, il y eut un avant et un après *Atys*. Pour le chœur dont je faisais partie, l'exigence était totale, théâtrale, gestuelle et bien sûr musicale. William avait un chœur pour ainsi dire formé sur mesure : nous maîtrisions la musicalité, la diction et l'ornementation. La préparation avait été très soignée ; je n'ai d'ailleurs



pas le souvenir d'avoir connu un tel luxe depuis cet ouvrage, un apprentissage à l'attitude, à la posture, presque à la marche. Les costumes, conçus par Patrice Cauchetier, étaient d'un raffinement extrême : la soie de nos vêtements, nos chaussures à talon bobine, nos perruques en yak et vrais cheveux, tout contribuait à faire de nous des gens de cour presque authentiques. Pendant vingt ans, je fis avec les Arts Florissants et avec bonheur la première partie de ma carrière.

Engagé à la production par les Arts Florissants et d'autres ensembles, je fis de très nombreuses tournées. Cependant, artiste intermittent, la perspective d'une possible réforme du régime m'engagea à rechercher des conditions de travail plus stables. Lorsqu'un recrutement fut organisé à l'Opéra de Lyon en 2001, je décidai de tenter ma chance. En quelques mois, je remis ma technique en question et, avec l'aide de mon professeur Guy Flechter, je préparai ce concours avec acharnement. Passer d'un répertoire presque exclusivement baroque à celui, plus vaste, d'une grande

ENSEMBLE : GRISANTE



maison nationale n'était pas aisé mais, le jour venu, je remportai le concours. Je dus expliquer cette désertion à William Christie qui, selon son expression, me considérait comme l'un des « pères fondateurs » de son chœur.

Bien que vivant depuis vingt ans à Paris, je venais régulièrement à Lyon et notamment à l'opéra, je trouvais le chœur brillant et très à l'aise en scène. Je fus engagé en qualité de seconde basse (la partie la plus grave). En fonction des ouvrages, je me vis confier rapidement des petits rôles solistes. Cette politique de la maison est évidemment très motivante pour quiconque aime un peu sortir de l'ombre. Je fus ainsi, entre autres, deux fois médecin, celui de *Pelléas et Mélisande* de Debussy puis plus récemment celui de *Dialogue des Carmélites* de Poulenc. Ces rôles donnés aux artistes du chœur sont l'occasion d'une expression et d'un engagement scénique et vocal plus personnel et plus fort. Ils sont également l'occasion de ressentir, non sans plaisir, le trac ; plus l'intervention est courte, plus elle est difficile. Elle est très vite passée, on peut

s'y faire remarquer mais on vous remarquera plus encore si vous vous trompez ! Cependant rien ne peut égaler la sensation intense et grisante ressentie dans un grand ensemble lorsqu'on est une voix au sein d'un grand orchestre vocal comme dans *Parsifal* de Wagner ou *le Messie* de Haendel.

Quelques années après mon arrivée, un nouveau directeur fut nommé : Serge Dorny. Celui-ci devait dynamiser cette belle maison en assurant une programmation originale et audacieuse avec des œuvres parfois inconnues ou des créations, servies par des metteurs en scène venant aussi bien du monde du cinéma, du théâtre que des arts visuels. L'Opéra de Lyon est une maison qui bouge ! Dans ce contexte, la commande à Thierry Escaich d'un opéra, le premier de sa carrière, n'était pas pour nous étonner : ce fut *Claude*, d'après *Claude Gueux* de Victor Hugo, sur un livret de Robert Badinter, mis en scène par Olivier Py.

Pour *Claude*, le chœur est divisé en deux : un chœur masculin, représentant un groupe de prisonniers, se trouve sur scène, ●

au contact des solistes. L'autre, mixte, se trouve en coulisse, et souligne le drame par des citations du texte de Victor Hugo ; c'est à ce dernier que j'appartenais. La difficulté de chanter en coulisse tient au fait qu'il faut rester strictement à tempo avec un orchestre qui se trouve à vingt mètres, dans la fosse. Les techniques audiovisuelles permettent au chef qui dirige en coulisse de voir et d'entendre ce qui se passe en fosse, mais il doit anticiper son geste pour que le son parvienne à l'avant au bon moment et avec la puissance souhaitée. Nous ne devons donc plus nous fier à nos oreilles, mais avoir une confiance absolue en ce deuxième chef battant la mesure avec une petite anticipation. Nous étions donc assis, partition sur le pupitre et diapason en main, pour assurer une justesse rigoureuse à chacune de nos interventions.

Le répertoire contemporain est souvent un peu inquiétant pour le public ; il l'est quelquefois pour nous aussi, chaque compositeur ayant un langage très personnel qu'il n'est pas toujours aisé de comprendre. Cependant, je connaissais Thierry Escaich depuis quelque temps et appréciais déjà sa musique, je n'eus donc pas trop de peine à me l'approprier. Le décor de Pierre-André Weitz représentait, successivement et par rotation, la salle de travail, les cellules, la toiture ou le bureau du directeur de la prison. Il se présentait comme un bloc imposant et mobile, manipulé à vue par les machinistes de l'opéra costumés eux aussi en bagnards. Dans beaucoup d'œuvres, le chœur chante de façon ponctuelle et semble déconnecté du spectacle entre ses interventions ; dans le cas de *Claude*, notre présence permanente en fond de scène nous mettait, bien qu'un peu éloignés, en position de spectateurs ou de commentateurs intervenant avec une intensité dramatique croissante jusqu'au procès et à l'épilogue.

Il est difficile de résumer une carrière en quelques lignes, les opéras, les concerts se succèdent, tous ne laissent pas la même empreinte, les voyages, les souvenirs et les anecdotes sont nombreux. Ces deux productions sont le témoignage d'un parcours qui, grâce à une rencontre exceptionnelle et une voix naturelle, m'a conduit d'un laboratoire dentaire à deux des plus belles formations de notre pays. Le temps a passé depuis ma première audition, l'avenir dans notre métier permet d'envisager de travailler après la date officielle de la fin de carrière. D'ici quelques années je retournerai avec plaisir vers la musique baroque qui me manque, et il sera aussi temps de transmettre par l'enseignement l'essentiel de mon expérience. ■

À droite : Le Chœur d'Oratorio de Paris, sous la direction de Jean Sourisse, au centre, dans la *Messe en si mineur* de Jean-Sébastien Bach, à la Basilique Sainte-Clotilde, à Paris, en 2012.

Photo François Devienne

Nadine Eghels : Comment est née votre passion pour le chant choral ?

Jean Sourisse : On peut en effet parler d'une passion qui remonte à l'enfance. Mes parents étaient très mélomanes, j'ai grandi au Maroc dans un environnement d'une grande diversité musicale, et une fois rentré en France j'ai reçu une formation professionnelle, tout en commençant la pratique du chant au sein d'un excellent chœur amateur. Ensuite je me suis consacré à la pédagogie et à l'enseignement musical tant au lycée, à l'université, qu'au sein d'IUFM ou d'organismes privés (en formation vocale et direction de chœur). Je continuais bien sûr à chanter et j'ai bientôt ressenti le vif désir de devenir chef de chœur. C'est un parcours assez naturel, mais la première étape est incontournable : on ne peut pas devenir chef de chœur si on n'a pas pratiqué d'abord assidûment le chant choral, avec ce que cela implique de rigueur et de discipline, d'engagement collectif, d'écoute des autres.

N.E. : Quels chœurs avez-vous dirigés ?

J.S. : J'ai créé de nombreuses formations chorales tout au long de ma carrière, entre autres le Chœur de l'Orchestre Colonne que m'avait confié Marcel Landowski, et depuis 25 ans je me consacre au Chœur d'Oratorio de Paris.

N.E. : Sagit-il d'une formation professionnelle ou d'un chœur d'amateurs ?

J.S. : Je n'aime pas le terme d'« amateur » car il peut avoir une connotation dévalorisante sur le plan qualitatif. Disons que c'est une formation non professionnelle. Mais pour moi la qualité n'est pas forcément limitée au professionnalisme. Nous pouvons obtenir des résultats étonnants avec des chanteurs non professionnels, à condition qu'ils s'engagent sérieusement dans ce travail et qu'ils soient dirigés par un chef lui-même professionnel, doublé d'un bon pédagogue.

Evidemment quand un chanteur est professionnel, cela signifie qu'il peut se consacrer entièrement à son art, et il devient forcément meilleur lorsque son talent peut s'épanouir dans des conditions optimales. Mais avec des formations non professionnelles, on peut tout de même atteindre un niveau qualitatif très respectable, mais qui malheureusement n'est pas toujours apprécié à sa juste valeur.



CHANTER, UN TRAVAIL ET UN PLAISIR

Entretien avec **Jean Sourisse**, directeur musical du Chœur d'Oratorio de Paris

N.E. : Quel répertoire développe le Chœur d'Oratorio de Paris ?

J.S. : Nous travaillons un répertoire assez diversifié, de la Renaissance à nos jours : musique sacrée et profane, cantates, motets, oratorios... L'important étant de choisir des œuvres correspondant aux goûts et aux aptitudes du chef autant qu'à l'effectif des chanteurs et à leur niveau. Les chanteurs étant non professionnels, ils ont parfois tendance à privilégier tel type de répertoire qui leur plaît, au détriment d'autres qu'ils n'ont pas le temps ni l'envie d'aborder.

N.E. : Comment percevez-vous l'évolution du chant choral français ?

J.S. : Depuis quelques années on parle beaucoup d'une expansion de la pratique chorale. Peut-être... Mais de quoi s'agit-il au juste ? Car il faut distinguer deux options : d'une part, une pratique, de plus en plus répandue en effet, et très louable, de chant choral dans un but de loisir, d'animation, de bien-être, de lien social, et d'autre part la pratique d'un art choral exigeant, qui demande du talent, de la rigueur et beaucoup de travail. La confusion entre ces deux pratiques parfois s'installe, et c'est assez regrettable car les formations non professionnelles de qualité ont déjà beaucoup de mal à se faire connaître d'un large public et leur travail est très peu médiatisé. Cette situation semble d'ailleurs particulière à la France.

N.E. : Comment cela se passe-t-il ailleurs ?

J.S. : Dans les pays anglo-saxons, germaniques, nordiques, il y a une tradition de chant choral solidement établie. Dans ces pays, c'est une véritable institution, unanimement considérée et respectée. Les pratiques y sont très répandues depuis des siècles, qu'elles soient professionnelles ou non, et il n'y a pas de confusion des genres. Quand un chef de chœur disparaît, il est très vite remplacé, alors qu'en France souvent la formation cesse ses activités avec lui, et les chanteurs se dispersent.

N.E. : Qu'est-ce qui fonde la cohésion d'un chœur ? Son répertoire, la connivence entre ses membres ?

J.S. : C'est avant tout la personnalité du chef qui fonde le chœur, son charisme, et plus particulièrement sa dimension pédagogique, son goût de la transmission, ses compétences de chanteur et son envie de les partager. Souvent les chœurs professionnels sont constitués de chanteurs intermittents qui passent d'une formation à l'autre pour un ou plusieurs concerts, comme des acteurs qui passent d'un théâtre à l'autre selon les rôles qu'on leur propose. Dans les formations non professionnelles on a plus vite un sentiment de cohésion, du moins avec ceux qui ont compris que ce n'était pas seulement un loisir, mais un travail. Un travail qui procure du plaisir. ■



Dédicace à l'attention du chanoine Jean Poirier qui dirigeait la Maîtrise de la Cathédrale d'Angers (1955).

Au lendemain de la Seconde Guerre mondiale où l'utilité de l'art est remise en cause, Duruflé nous livre une bouleversante prière pour les défunts. Vision d'un humaniste ? D'un homme de foi ? D'un compositeur organiste ? Voire tout cela à la fois ? L'homme à la personnalité discrète et pudique, volontiers taiseux, répugne à dévoiler le sens intime de sa démarche créative. Ne croyant pas à l'« inspiration » mais au travail acharné du compositeur en proie au doute, Duruflé est d'une concision lapidaire sur la gestation de l'œuvre. Les interprètes et auditeurs retourneront donc par eux-mêmes sur les pas de ce musicien sensible, au métier infailible.

Fasciné par la beauté de la *Messe des Morts* grégorienne, l'organiste de Saint-Étienne-du-Mont avait envisagé dès 1945 d'écrire sur cette thématique une suite pour orgue seul. L'auteur nous dit qu'il réalisa le *Sanctus* puis la *Communion*, mais une nécessité impérieuse le poussa très vite à y joindre les voix en polyphonie et toutes les forces de l'orchestre pour aboutir à un effectif important : deux solistes, chœur mixte, orchestre, orgue. L'œuvre fut donnée en création en 1947 à la Salle Gaveau pour la Radio, le 2 novembre, jour où l'Église commémore les défunts, sous la direction de Roger Désormière avec Camille Maurane et Hélène Bouvier en solistes, l'Orchestre national et les Chœurs de la RTF. Une reprise eut lieu le 28 décembre au Palais de Chaillot sous la direction de Paul Paray. Pour ce musicien si perfectionniste et impitoyable avec lui-même, la gestation fut donc relativement rapide.

« J'ai cherché à me pénétrer du style particulier des thèmes grégoriens » confie-t-il. Défi de taille avec ce matériau issue d'une musique monodique destinée à être chantée *a capella*, que le génie harmonique du créateur intégra à la perfection pour aboutir à une œuvre intensément personnelle.



Maurice Duruflé, alors organiste de l'église Saint-Étienne-du-Mont, à Paris. Photo DR

Mais le défi était aussi esthétique en cette même année où Messiaen terminait sa *Turangalila-Symphonie* et Boulez sa *Deuxième Sonate* pour piano, œuvres qui allaient, entre autres, précipiter le monde musical dans une radicalité stylistique nouvelle, parfois violente. Le créateur du *Requiem* fut Désormière, ardent défenseur de la musique contemporaine. Choix emblématique. En effet l'œuvre renoue avec l'élégance mélodique et harmonique « à la française », à l'image de Fauré, Debussy, Ravel, Dukas, tous admirés par le jeune musicien normand débarquant à Paris au début des années 1920. Ce n'est donc pas du côté de la modernité « révolutionnaire » qu'il faudra chercher pour comprendre notre auteur, pas plus que de celui de l'académisme stérile et desséchant.

L'œuvre se décline en trois versions possibles. Celle de 1947, avec grand orchestre, est suivie immédiatement d'une version avec



LE REQUIEM DE MAURICE DURUFLÉ

Par **Vincent Warnier**, organiste titulaire du grand orgue de Saint-Étienne-du-Mont à Paris

Depuis sa création en 1947, le succès du *Requiem* de Maurice Duruflé (1902-1986) ne s'est jamais estompé, galvanisant musiciens et publics internationaux dans un unanime concert de louanges. Il s'agit de la pièce polyphonique française la plus jouée à l'étranger. Retour sur la genèse d'une œuvre exceptionnelle.

accompagnement d'orgue seul, réécriture complète bien au-delà de la simple réduction. Une version pour orchestre réduit et orgue suivra en 1961. Les deux versions orchestrales trouveront naturellement leur place au concert, celle avec orgue à l'église. Car en plus d'être religieuse, l'œuvre est liturgique, placée en adéquation avec le *Motu Proprio* promulgué en 1903 par Pie X, véritable « code juridique de la musique sacrée » selon les propres termes du pontife. Ainsi, Duruflé tisse des liens unifiant passé et présent, puisant dans les sources immémoriales de la musique occidentale, pour renouveler cet héritage avec un langage personnel immédiatement identifiable. Depuis sa jeunesse à la maîtrise de la cathédrale de Rouen, siège de sa vocation d'organiste, notre compositeur accompagne le chant grégorien dans les liturgies, s'inspire des thèmes du plain-chant dans ses improvisations. Il excelle dans la connaissance de cette musique dont la référence

est pour lui l'interprétation des moines de l'abbaye de Solesmes. Duruflé réalise ce travail de réappropriation des sources de façon magistrale en restituant toute la souplesse et la liberté de la déclamation grégorienne malgré le carcan de la mesure moderne. Le traitement harmonique de ces vénérables thèmes est ainsi déduit des modes structurant les échelles mélodiques avec un instinct infailible de l'harmonie juste issue de l'arsenal musical complexe que maîtrise Duruflé. En effet son langage est riche, émaillé d'accords raffinés, magnifiant la dissonance « élégante » et la couleur des harmonies. Une simple altération éclaire le « *Luceat eis* » de l'*Introït* pour appréhender le sentiment d'Éternité. Duruflé parle de l'art des modulations comme de « la porte du Temple où commence le mystère insondable de la musique... »

C'est donc bien un maître coloriste qui s'exprime ici, mais cela n'aurait pas le rayonnement voulu si la maîtrise formelle n'était pas au rendez-vous. L'exemple du *Kyrie*, où l'architecture musicale se développe en une saisissante fugue, a la force évocatrice des grandes pages de Johann Sebastian Bach. La forme procède chez Duruflé d'une dramaturgie sacrée qui s'épanouit dans le temps et dans l'espace : le temps de l'homme sur terre sera un jour celui de Dieu dans l'Éternité. *Requiem* à la mémoire de son père disparu, mais sûrement aussi *Requiem* pour les morts de cette guerre à peine terminée, Duruflé se fait le chantre de l'Espérance de l'âme chrétienne parvenant à la lumière après la mort. Durement touché par un accident de la route en 1975, il vivra dans son intimité les pages les plus noires de son *Requiem*, partageant un peu des souffrances du Christ en sa Passion, comme l'évoquait Monseigneur Jehan Revert aux obsèques de Duruflé à Saint-Étienne-du-Mont en 1986.

Les *Requiem* de Fauré (1888) et de Duruflé sont souvent rapprochés comme peut en témoigner le couplage traditionnel

de très nombreuses parutions discographiques. Pourtant les deux œuvres sont bien différentes. Nous savons que Duruflé s'agaçait de cette comparaison systématique, lui qui par ailleurs admirait Fauré de tout son cœur. Duruflé adopte un langage harmonique nouveau, modal, alors que Fauré reste profondément tonal, avec quelques colorations issues de la modalité. Quand Fauré, agnostique avoué, évoque une « berceuse de la mort », Duruflé écrit que son *Requiem* « n'est pas un ouvrage éthéré qui chante le détachement des soucis terrestres. Il reflète dans la forme immuable de la prière chrétienne, l'angoisse de l'homme devant le mystère de sa fin dernière. Il est souvent dramatique, ou rempli de résignation, ou d'espérance, ou d'épouvante, comme les paroles mêmes de l'Écriture qui servent à la liturgie. Il tend à traduire les sentiments humains devant leur terrifiante, inexplicable ou consolante destinée. »

Ainsi les enjeux de l'interprétation de ce chef-d'œuvre doivent être à la hauteur des émotions et « vérités » exprimées. Marie-Madeleine Duruflé, organiste et épouse du compositeur, nous disait souvent d'interpréter ces pages avec beaucoup de contrastes dramatiques à mille lieues d'une version policée et « aimable » : avant *In Paradisum* qui ouvre enfin les portes de l'éternité, l'âme passe par des visions d'effroi devant les flammes de l'enfer !

Comprenons donc ce *Requiem* non comme un retour à une certaine tradition française teintée de conservatisme, mais comme une démarche originale d'un musicien chrétien confronté à la condition de l'homme et à son devenir, en unifiant le précieux héritage du passé avec son irrépressible élan créateur. De « conservatisme » à « vichysme », il n'y a qu'un pas que certains ont hélas allègrement franchi, avançant que ce *Requiem* serait une commande de Vichy. Il manque juste, pour étayer ces affirmations, une démonstration rigoureuse de ce fait, démenti par ailleurs dans les *Mémoires* de Duruflé et par sa famille.

Joyau au sein d'une production restreinte mais ô combien sublime, ce *Requiem* consacre Duruflé comme un compositeur souverain, indépendant des modes. Grâce lui soit rendue pour cet héritage artistique et la magnificence des mystères sacrés pour mieux reconforter le cœur des hommes. ■



Être ensemble actifs et réactifs dans le monde actuel, rechercher ensemble une information en vérité, servir ensemble la démocratie et l'humanisme, sont, depuis 2005, les objectifs de Canal Académie.

Ce magazine hebdomadaire de presse diffusé sur internet propose analyses, réflexions et débats, avec les académiciens. Canal Académie est situé au cœur de l'Institut de France à Paris, et offre des articles à lire originaux, illustrés par des images fixes, des documents audio et quelques vidéos, ainsi que les services d'une médiathèque (accès aux archives). Chaque semaine, dès le lundi, il présente des mises en lignes nouvelles. Canal Académie donne une large place aux travaux académiques, aux communications des Académiciens, aux livres écrits, primés ou recommandés par eux, à leurs œuvres personnelles et à leurs points de vue. Canal Académie diffuse les analyses et les débats des Académies regroupées au sein de l'Institut de France.

Créé en janvier 2004 par Jean Cluzel, au nom de l'Académie des Sciences morales et politiques, avec l'appui de Pierre Messmer (1916-2007), alors Chancelier de l'Institut, Canal Académie, association de Loi 1901, ne dépend pas d'un service public et doit assurer son propre financement par le parrainage d'émissions, la publicité choisie et le soutien des auditeurs. Jean-Robert Pitte est le président de l'association Canal Académie depuis juin 2012.

Diffusions récentes : « Un regard d'artiste sur la typographie », avec Yves Millecamps, « Le Petit Prince, version lyrique », avec Michaël Levinas, et, dans la suite du dossier consacré au *Street Art* dans le numéro 76 de *La Lettre*, « L'art urbain : de la rue au musée » avec Lydia Harambourg. Photo CM Pezon ■

ÉLECTIONS

Au cours de sa séance plénière du mercredi 25 février 2015, l'Académie des Beaux-Arts a élu, dans la section d'Architecture, Dominique Perrault au fauteuil précédemment occupé par Marc Saltet (1906-2008) et Jean-Michel Wilmotte au fauteuil précédemment occupé par Michel Folliasson (1925-2011).

A black and white portrait of Jean-Michel Wilmotte. He is a middle-aged man with dark hair, wearing a dark suit, a white shirt, and a striped tie. He has his arms crossed and is looking directly at the camera with a neutral expression. The background is dark and out of focus.

Jean-Michel Wilmotte

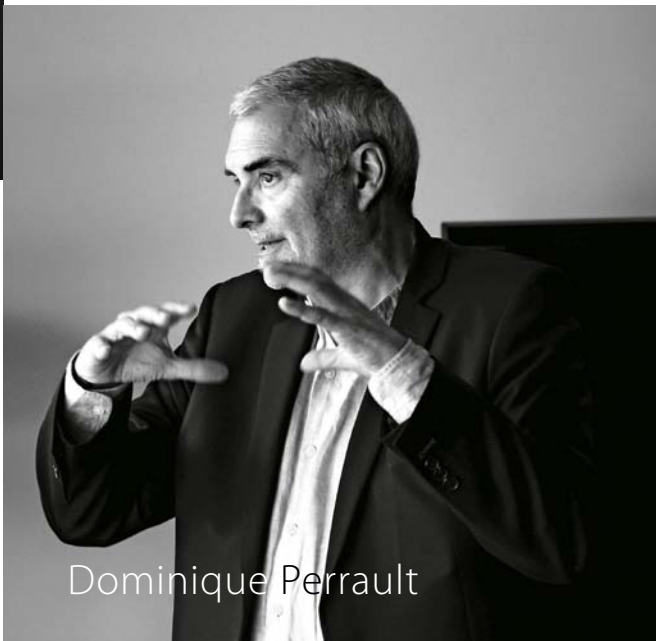
Né en 1948 à Soissons, Jean-Michel Wilmotte est architecte, urbaniste et designer. Diplômé en 1973 de l'école Camondo où il étudie l'architecture d'intérieur, il fonde son agence à Paris en 1975. Ayant obtenu son diplôme d'architecte en 1993, il commence à travailler à grande échelle, en développant notamment le concept d'«architecture intérieure des villes». Au fil des années, l'agence Wilmotte & Associés a développé une expertise dans cinq domaines : l'architecture, l'architecture d'intérieur, la muséographie, l'urbanisme et le design. Parmi ses réalisations, l'agence a notamment rénové à Paris le Collège de France (2004), le collège des Bernardins (2008), le Palais de la Mutualité (2012), l'hôtel Mandarin Oriental (2011). Elle a également livré l'Institut du Cerveau et de la Moëlle épinière à Paris (2010), le Centre des Arts de l'École Internationale de Genève (2014), le centre culturel de Daejeon à Séoul (2015), le stade Allianz Riviera à Nice (2014), ou encore le siège de Google à King's Cross, Londres (2015).

Jean-Michel Wilmotte s'est aussi affirmé comme concepteur urbain en dessinant des schémas directeurs et des aménagements urbains et paysagers.

En muséographie, l'agence Wilmotte & Associés a travaillé entre autres sur le Grand Louvre et le Musée d'Orsay à Paris, le Musée d'Art islamique à Doha, et le Rijksmuseum à Amsterdam (2013). En 2005, la Fondation d'entreprise Wilmotte est créée dans le but de sensibiliser les jeunes architectes aux problématiques de la greffe contemporaine sur le bâti ancien, avec les technologies d'aujourd'hui. Jean-Michel Wilmotte a reçu de nombreuses distinctions pour la qualité de ses projets, parmi lesquelles l'International Architecture Award pour le stade Allianz Riviera à Nice (2014), le Leaf Award pour le travail muséographique réalisé au Rijksmuseum à Amsterdam (2014)...

Actuellement, l'agence travaille sur de nombreux projets : le Centre Spirituel et Culturel Orthodoxe Russe, la réhabilitation de l'hôtel Lutetia, le réaménagement de la Halle Freyssinet destinée à devenir la vitrine parisienne du numérique, l'Université européenne de Saint-Petersbourg, le centre de congrès et de convention à Sao Paulo au Brésil...

Photo © Leo-Paul Ridet ■



Né en 1953 à Clermont-Ferrand, Dominique Perrault est une figure de l'architecture française.

Diplômé de l'École nationale supérieure d'Architecture de Paris La Villette en 1978, Dominique Perrault s'est imposé au niveau international après avoir remporté le Concours de la Bibliothèque nationale de France en 1989, à l'âge de 36 ans. Ce projet d'envergure marqua le point de départ de nombreuses grandes commandes telles que le vélodrome et la piscine olympique de Berlin (1992), l'extension de la Cour de justice de l'Union européenne au Luxembourg (1996), le centre olympique de tennis et le réaménagement du parc de Manzanares à Madrid (2002), le campus de l'université féminine Ewha à Séoul (2004) et la tour Fukoku à Osaka au Japon (2007). Il a réalisé en 2014 la plus haute tour de Vienne, en Autriche, ainsi que le Grand Théâtre des Cordeliers à Albi.

Membre du conseil scientifique du Grand Paris (2008) et du Conseil scientifique de l'Atelier International du Grand Paris (2012), Dominique Perrault a été nommé commissaire du Pavillon français de la 12^e Biennale d'Architecture de Venise (2010). Il a reçu de prestigieuses distinctions, parmi lesquelles le Grand Prix AFEX pour l'université féminine Ewha et la « Grande Médaille d'or d'Architecture » décernée par l'Académie d'Architecture (2010), le prix Mies van der Rohe pour la Bibliothèque nationale de France (1997), le grand prix national d'Architecture (1993) et l'Équerre d'argent pour l'Hôtel industriel Berlier (1989).

Parmi ses projets actuels figurent la restructuration du Pavillon Dufour au Château de Versailles, de l'hippodrome de Longchamp et de la Poste du Louvre à Paris, ainsi que l'aménagement de la gare de Villejuif-Institut-Gustave-Roussy dans le cadre du Grand Paris. Photo © Miguel-Fernandez-Galiano ■

Entre nouveaux médias et un regard en évolution : les xylographies de Christiane Baumgartner

par **Christian Rümelin**, Conservateur en chef du Cabinet d'arts graphiques du Musée d'art et d'histoire de Genève

Grâce à une démarche artistique originale s'appuyant sur l'image numérique transformée en xylographies, Christiane Baumgartner a acquis depuis des nombreuses années une reconnaissance internationale.

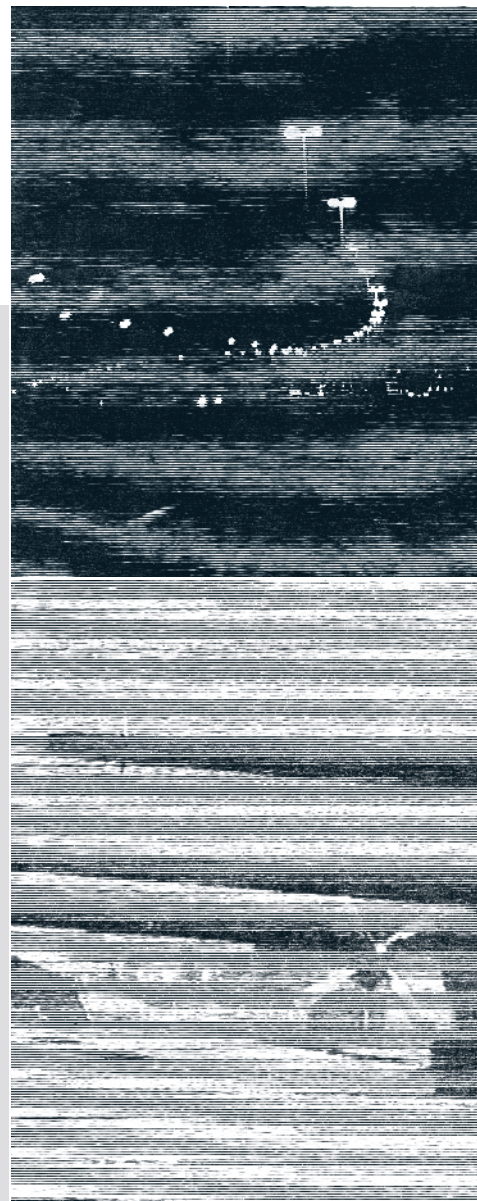
“ Six groupes de sujets caractérisent son œuvre depuis ses études au Royal College of Art à Londres entre 1998 et 1999. Cette formation a eu un impact considérable sur sa pratique artistique, car elle y commence à s'intéresser à la question de la perception du mouvement, et plus tard à la perception en général. Elle observe des ombres de personnes qui passent au-dessus d'une librairie en sous-sol, éclairée uniquement par des briques en verre dans le plafond, des véhicules sur l'autoroute, ou les effets visuels induits par un déplacement à une certaine vitesse – le plus souvent en voiture.

Tout commence en effet avec des vidéos qu'elle prend à Londres. Elle choisit de se consacrer à la xylographie pour éviter une relation trop proche à la photographie. Mais cette technique reste statique, incapable de représenter un mouvement. Il faut donc qu'elle détourne le problème. Comme base de son travail elle utilise des vidéos ou des photographies, qu'elle transforme grâce à un logiciel dans une grille de lignes horizontales. Cette préparation est ensuite transmise sur des planches taillées à la main. En général, du moins au début, les lignes traversent toute la largeur de l'image sans interruption, elles déambulent seulement dans leur largeur et ne sont jamais croisées par des lignes verticales.

Cette manière permet à Baumgartner de traiter tous les sujets qui correspondent à son intérêt comme les images de mouvements, par exemple les autoroutes, les images prises lors d'un mouvement ou dans des villes. Se retrouvent chez elle non seulement le mouvement en soi, mais aussi la possibilité de bouger, comme dans les images de grands avions (telles que *Transall*) ou d'hélicoptères en train de décoller.

Cette approche artistique lui permet d'affronter aussi son troisième sujet, les grandes infrastructures contemporaines : les tunnels et les ponts, les grandes routes dans les villes ou les éoliennes, ainsi que tout ce qui nous entoure, incluant des rues de grandes villes comme New York, Londres ou Hanoï. En parallèle, l'artiste commence avec des images de guerre. Non pas prises directement, mais tirées de documentaires télévisés qu'elle filme. Confrontée à une perturbation visuelle, le moiré, Baumgartner réalise que cette « faute » lui permet de faire vibrer encore plus ses lignes et de créer des effets inattendus. Les formats deviennent parfois monumentaux, dépassent toute notion conventionnelle d'estampe. Mais elle ne s'arrête pas là, elle repère aussi les conséquences de l'homme sur son environnement. Depuis longtemps en effet, elle ne montre pas un paysage vierge. Elle montre les conséquences, la manière par laquelle l'homme change le paysage, comme par exemple des plantations d'arbres pour cacher des canaux militaires ou des camps d'emprisonnement pour des officiers capturés. Elle ne sort de cette logique que dans le dernier sujet de ses xylographies, les images de réflexions sur une surface d'eau. Plus organique, plus douce, plus féminine, elle cherche à développer un autre langage, moins orthogonal, et généralement aussi en couleur. »

Grande salle des séances, le 4 mars 2015



LE PRIX DE GRAVURE MARIO AVATI ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS



Le Palais de l'Institut exposait, du 12 mars au 12 avril dernier, les œuvres de Christiane Baumgartner, lauréate de la seconde édition du Prix de Gravure Mario Avati - Académie des Beaux-Arts.

Créé en 2013 en hommage au graveur Mario Avati, grâce à la donation d'Helen et Mario Avati et au parrainage de CAFAmerica, ce prix est décerné tous les ans sous l'égide de l'Académie des Beaux-Arts. Il a vocation à encourager les artistes qui, par la qualité de leur œuvre contribuent à faire progresser l'art de l'estampe, auquel Mario Avati a consacré sa vie.

Née à Leipzig, Allemagne, Christiane Baumgartner a étudié à la Hochschule für Grafik und Buchkunst de Leipzig avant d'intégrer le Royal College of Art de Londres en 1999.

Reconnue internationalement, elle compte parmi les personnalités majeures de la gravure contemporaine. Christiane Baumgartner réalise des œuvres singulières, utilisant des images photographiques ou des vidéos qu'elle retravaille avant de les associer à la gravure sur bois, sa technique de prédilection.

Son travail retient l'attention du public lors de la biennale EAST international au Royaume-Uni en 2004, puis un an plus tard grâce à son exposition personnelle à la galerie Ikon à Birmingham. Elle a par la suite participé à l'exposition collective « Eye on Europe », au MoMA de New York.

Lauréate en 2009 du Prix d'art contemporain Teresa Bulgarini, elle est, en 2012, la première bénéficiaire de la résidence de l'Institut Goethe au Vietnam, financée par la Fondation de Saxe, qui débouche sur une exposition à Hanoï et sur des ateliers dans les écoles d'art à travers le pays.

Les œuvres de Christiane Baumgartner sont présentes dans les collections du Musée Albertina à Vienne, du musée Städel à Francfort, de la Kadist Art Foundation à Paris, du Musée des Beaux-Arts de la ville de Zurich, du Musée des arts visuels de Leipzig, du MoMa de New-York, du Musée d'Art Spendhaus à Reutlingen, du Fonds artistique de Dresde, du Stedelijk Museum à Amsterdam, et du Victoria and Albert Museum de Londres. Le Musée Kunstpalast de Düsseldorf en Allemagne lui consacre actuellement une exposition intitulée « White Noise ». ■

De haut en bas : Christiane Baumgartner, *Brugge I* (2005), *Transall* (2002).

Ci-dessus : l'artiste lors du vernissage de l'exposition qui lui était consacrée au Palais de l'Institut de France.

Photo CM Pezon

VERS UN MUSÉE DES CHARMES

par **Jean-Hubert Martin**, Directeur honoraire du Musée national d'art moderne - Centre Pompidou

Ni monographique, ni thématique, le projet d'exposition du musée des charmes s'emploie à décloisonner notre approche de l'art, toutes périodes et toutes cultures confondues. Une conception nouvelle de l'assemblage des œuvres qui s'affranchit de la chronologie au profit des affinités formelles ou mentales.

L'histoire de l'art s'est employée depuis un siècle et demi à classer et par conséquent à créer des catégories. La taxinomie conforme au positivisme a engendré des catégories historiques et géographiques auxquelles sont venus s'ajouter les techniques, les auteurs et l'iconographie. Les musées ont suivi cette voie, dans un souci de donner une base scientifique à leur activité et échapper au goût des collectionneurs, à ses fluctuations et à ce qu'on désigne comme sa subjectivité. Ce sont les musées dociles.

Les associations de la pensée analogique guident bien souvent les artistes dans leur processus créatif, autant que les collectionneurs dans leurs choix. Dans le musée des charmes, la juxtaposition de deux objets hétérogènes peut éclairer leur signification ou leur fonction de façon visuelle sans l'aide du discours. Elle peut aboutir à une vraie pédagogie par l'image. Ces correspondances peuvent également parvenir à la suggestion d'une troisième idée qui apparaît comme un élément supplémentaire qui leur était étranger à l'origine. Les relations qui s'instaurent entre les œuvres autorisent de nouvelles significations. Ces interprétations requièrent une certaine liberté, où peut se glisser la distanciation de l'humour.

Le choix des œuvres ne se fonde pas tant sur l'histoire de l'art et ses catégories chronologiques et géographiques que sur la sensibilité contemporaine, telle que la traduisent les artistes aujourd'hui. Les artistes se constituent un bagage de références visuelles puisées dans l'histoire de l'art. Leur choix est libre et ne suit pas les logiques et les catégories de la connaissance. Leurs références peuvent être aussi bien formelles que sémantiques.

La question d'un nouvel ordre à trouver, qui ne soit pas celui de l'histoire de l'art et de son inévitable chronologie, préoccupe de plus en plus de conservateurs.



Le courant de l'histoire de l'art incarné par Warburg, Gombrich et Baltrusaitis trouve aujourd'hui un regain d'intérêt et stimule des études et des expositions. Cette conception décloisonnée de l'assemblage des œuvres, obéissant à des critères non exclusivement historiques se retrouve très fréquemment dans les collections privées hier comme aujourd'hui. Le musée y a opposé son ordre rationnel, sauf dans quelques cas où des donateurs ont exigé que leur présentation soit intégralement préservée, par exemple le Soane Museum à Londres, le Pitt Rivers Museum à Oxford, le Gardner Museum à Boston etc. Ces musées connaissent un regain d'intérêt aussi bien auprès du public que des experts. Tous sont sous le charme des surprises que réservent leurs présentations à base d'affinités formelles ou mentales. Il est dans l'air du temps d'élaborer une exposition de ce type qui parle à l'imaginaire collectif.

L'exposition offrira un parcours à travers l'art universel à partir d'un point de vue délibérément actuel. La sélection des œuvres, souvent atypiques, mais choisies pour leur fort impact visuel, correspond à des interrogations ou à des choix d'aujourd'hui, sans tenir compte du contexte d'origine. La présentation des œuvres sera ordonnée selon une séquence continue, comme dans un film narratif, où chaque œuvre dépendra de la précédente et annoncera la suivante.

De nombreux musées font actuellement appel à l'art contemporain pour tenter d'échapper aux catégories de l'histoire de l'art : cette exposition, en quête d'une autre taxinomie, entend marquer une étape dans ce processus de décloisonnement. ■

Grande salle des séances, le 3 décembre 2014

L'historien de l'art Aby Moritz Warburg (1866-1929) portant un masque de poupée kachinas, au cours d'un voyage chez les Indiens Hopis (Sud-Ouest des États-Unis) en 1895-1896. Photo DR

À la Recherche du temps perdu est une œuvre qui offre une transposition de tous les arts, et particulièrement de la peinture. Proust voit souvent le monde en tableaux et il y montre un sens exquis du détail, qu'il transpose dans son roman, pour nous inviter à voir ce qu'il décrit. La culture, l'esthétique, la création, tel sont les trois points traités par Jean-Yves Tadié

Proust se rend d'abord au Musée, qui est, comme il l'écrit en 1895, la « maison où habitent seulement des pensées », au Louvre et au Luxembourg, il lit les journaux artistiques, auxquels il collabore. Il visite les expositions en France et à l'étranger. Il lit aussi des ouvrages d'histoire de l'art et d'esthétique, dont ceux de John Ruskin, et les premiers livres d'art, comme les collections sur les peintres célèbres, et sur les villes d'art, de l'éditeur Laurens. Il

PROUST ET LA PEINTURE

par **Jean-Yves Tadié**, Professeur émérite à la Sorbonne



Ci-dessus : Claude Monet, *La Cathédrale de Rouen, effet de soleil, fin de journée*, 1892-1894, Musée Marmottan Monet.

deviendra en outre l'ami de grands collectionneurs. Puis quelques voyages toujours tournés vers des expositions, des musées, des tableaux dans les églises.

Parmi les écoles de peinture auxquelles il s'intéresse et dont on trouve trace dans son roman, d'abord l'Italie : Giotto, Botticelli, Vinci, Véronèse, Mantegna. Puis les écoles du Nord (Breughel, Rembrandt, Hals, Pieter de Hooch, Vermeer). De l'Espagne, le Greco. En France, Watteau, Chardin, Hubert Robert, Gustave Moreau.

L'impressionnisme a une place éminente. Monet, Manet, Renoir. Proust décrit certaines scènes à la manière de leurs tableaux. Signalons encore Helleu, ami de Proust. Les Américains sont également présents : Harrison, Whistler.

L'esthétique de la peinture se caractérise d'abord par le refus du réalisme, puis par celui de l'idolâtrie, c'est à dire le fait de préférer au tableau l'objet représenté. Enfin, tout est dans l'esprit, dans le regard du peintre.

Proust romancier a créé un personnage de peintre, Elstir, qui joue un rôle important dans le roman et dont Proust décrit les tableaux imaginaires, mais inspirés de tableaux réels.

D'autre part les personnages sont liés aux tableaux. Par exemple : Swann, comme Proust, aime à retrouver dans la peinture des maîtres les traits particuliers des personnages que nous connaissons. Pour mieux se souvenir d'un visage ? Ou faire entrer le monde réel dans celui de l'art ? La fille de cuisine à Combray ressemble à la *Charité* de Giotto, Albertine rappelle l'allégorie de l'infidélité du même peintre. Carpaccio inspire le couturier Fortuny, dont Albertine porte les manteaux. Odette ressemble à la fille de Jéthro, dans la fresque de Botticelli. C'est encore Swann qui donne au héros l'envie d'aller à Venise, envie réalisée seulement dans *Albertine disparue*.

Ainsi le roman de Proust apparaît-il comme né de la peinture, écrit sur la peinture, et fait pour être lu en imaginant d'innombrables tableaux. ■

le Chœur Pygmalion, lauréat du Prix Lilliane Bettencourt pour le chant choral 2014, dirigé par Raphaël Pichon lors de la Séance publique solennelle de l'Académie des Beaux-Arts.

Photo CM Pezon



CALENDRIER DES ACADÉMICIENS

Jean-Jacques Annaud

A présenté en avant-première son film, *Le dernier Loup*, à l'occasion de la cérémonie de clôture du cinquantième anniversaire de l'établissement des relations diplomatiques entre la France et la Chine.

Édith Canat de Chizy

Nunc dimittis (création), par le Jeune Chœur de Paris, direction Henri Chalet, à l'Auditorium Marcel Landowski, à Paris, le 17 avril, et au Festival International des Chœurs à Abbeville, le 16 mai.

Prélude au silence, Miniatures,

Isabelle Lesage, violon, Honoré Bejin, piano, à Varangeville, le 25 avril, et à Dijon, les 16 et 17 mai.

Siloël, par l'Orchestre de Caen, direction Vahan Mardirossian, à Caen, le 19 mai.

Voilé, dévoilé (création), par l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, Direction Joshua Weilenstein, Mireille Delunsch, soprano, à l'Auditorium de Radio-France, à Paris, le 29 mai.

Jean Cardot

La statue du Général de Gaulle offerte au Musée National de Chine a été inaugurée, en présence des premiers ministres des deux pays.

Jean Anguera

« Figures en creux », exposition à la Maison Elsa Triolet-Aragon, à Saint-Arnoult-en-Yvelines (78), jusqu'au 25 mai.

Brigitte Terziev

Présente une exposition de sculptures au Musée d'Issoudun (36), jusqu'au 30 août.

Yann Arthus-Bertrand

Jusqu'au 6 avril : exposition Planète Océan au Palais des Arts et du festival de Dinard.

Patrick de Carolis

Parution de son dernier roman consacré à la vie de Letizia Bonaparte, *La mère de toutes les douleurs* aux éditions Plon.

Vladimir Velickovic

Exposition d'études préparatoires, collages, dessins, peintures et sculptures s'échelonnant sur la dernière décennie, au Centre d'art contemporain, 1700 La Poste, à Montréal, jusqu'au 21 juin.

DÉCORATION

Claude Abeille

A été promu Officier dans l'Ordre des Arts et des Lettres.

Édith Canat de Chizy

A reçu de Jean Prodromidès les insignes d'Officier de l'Ordre national du Mérite.

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud d'Hauterives

Bureau 2015

Président : Aymeric Zublena
Vice-Président : Erik Desmazières

Section I - Peinture

Arnaud d'Hauterives • 1984
Pierre Carron • 1990
Guy de Rougemont • 1997
Yves Millecamps • 2001
Jean Cortot • 2001
Vladimir Velickovic • 2005

Section II - Sculpture

Jean Cardot • 1983
Gérard Lanvin • 1990
Claude Abeille • 1992
Antoine Poncet • 1993
Eugène Dodeigne • 1999
Brigitte Terziev • 2007
Pierre-Edouard • 2008
Jean Anguera • 2013

Section III - Architecture

Roger Taillibert • 1983
Paul Andreu • 1996
Yves Boiret • 2002
Claude Parent • 2005
Jacques Rougerie • 2008
Aymeric Zublena • 2008
Alain Charles Perrot • 2013
Dominique Perrault • 2015
Jean-Michel Wilmotte • 2015

Section IV - Gravure

Pierre-Yves Trémois • 1978
René Quillivic • 1994
Erik Desmazières • 2008

Section V - Composition Musicale

Jean Prodromidès • 1990
Laurent Petitgirard • 2000
François-Bernard Mâche • 2002
Edith Canat de Chizy • 2005
Charles Chaynes • 2005
Michaël Levinas • 2009
Gilbert Amy • 2013
Thierry Escaich • 2013

Section VI - Membres Libres

Michel David-Weill • 1982
Pierre Cardin • 1992
Henri Loyrette • 1997
François-Bernard Michel • 2000
Hugues R. Gall • 2002
Marc Ladreit de Lacharrière • 2005
William Christie • 2008
Patrick De Carolis • 2010

Section VII - Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel

Roman Polanski • 1998
Jeanne Moreau • 2000
Régis Wargnier • 2007
Jean-Jacques Annaud • 2007

Section VIII - Photographie

Yann Arthus-Bertrand • 2006

Associés étrangers

S.M.I. Farah Pahlavi • 1974
Ieoh Ming Pei • 1983
Philippe Roberts-Jones • 1986
Andrzej Wajda • 1994
Leonard Gianadda • 2001
Seiji Ozawa • 2001
William Chatway • 2004
Woody Allen • 2004
SA Karim Aga Khan IV • 2007
SA Sheikha Mozah • 2007
Sir Norman Foster • 2007
Antonio López Garcia • 2012
Philippe de Montebello • 2012
Ousmane Sow • 2012