LA LETTRE
ACADEMIE DES BEAUX-ARTS

LE SPORT
TOUT UN ART

83

INSTITUT DE FRANCE ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

numéro 83
hiver 2016-2017

Éditorial • page 2

Exposition :
Palais de l'Institut de France
Devorah Boxer, Prix de Gravure
Mario Avati - Académie des Beaux-Arts
• page 3

Palais de l'Institut de France
Séance publique annuelle des cinq Académies
Séance solennelle de l'Académie des Beaux-Arts
• pages 4, 5

Exposition :
Musée Marmottan Monet
« Camille Pissarro, le premier des impressionnistes »
• pages 6, 7

Exposition :
Palais de l'Institut de France
« Divagation, sur les pas de Bashô »
Klavdij Sluban
Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière - Académie des Beaux-Arts
• pages 8, 9

Dossier :
« Le sport, tout un art »
• pages 10 à 36

Hommages :
Charles Chaynes, René Quillivic
Philippe Roberts-Jones
• pages 36, 37

Rencontre :
L'Académie royale de Suède
• page 37

Exposition :
Bibliothèque Paul-Marmottan
« Merveilleuses Serres d'Auteuil... »
Photographies de J.C. Ballot
Parutions
• page 38

Communication :
« Au cœur de l'invention, modèles et emprunts chez Olivier Messiaen »
Par **Thomas Lacôte** et **Yves Balmer**
• page 39

Calendrier des académiciens
Distinctions
• page 40

Éditorial

Comme chaque année, ce dernier numéro de *La Lettre* rend compte de la séance solennelle de rentrée l'Académie des Beaux-Arts, au cours de laquelle se déroule la remise des nombreux prix et récompenses décernés par notre institution. Cet événement fort et emblématique témoigne de l'engagement constant de ses membres et correspondants pour une académie active et attentive à la création d'aujourd'hui.

Cet engagement se manifeste par l'organisation des expositions qui ont lieu dans la salle Comtesse de Caen : ont été présentées à ces occasions, cet automne, les œuvres de Klavdij Sluban, lauréat 2015 du Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière, les estampes de Devorah Boxer, dont l'œuvre gravé est couronné par le Prix Mario Avati qui est un prix de consécration, et le Grand Prix d'Architecture attribué à Boris Lefevre.

Par ailleurs, conformément à sa mission éditoriale, ce numéro de *La Lettre* propose un nouveau dossier thématique consacré à l'art et au sport au XXe siècle. Un siècle où les révolutions esthétiques ont renouvelé notre regard et notre perception du monde. La place occupée par le sport dans la société a connu des répercussions jusque dans le monde artistique, inspirant les artistes en phase avec la vie moderne. Les notions de mouvement et de vitesse ont trouvé des résonances dans les conquêtes plastiques des peintres et des sculpteurs, alors que les architectes repensent le stade comme un double enjeu fonctionnel et artistique, et que les photographes s'intéressent au sport dès les premiers jeux olympiques. Au carrefour de ces images sportives, l'on découvre comment la photographie s'en est emparée et a eu une double influence sur la peinture et réciproquement sur le sport pour célébrer l'éthique avec laquelle Pierre de Coubertin entendait fonder toutes pratiques sportives : « Il y a dans les mœurs, comme dans l'histoire, des conquêtes imprévues ». Celles propres à la création artistique ont rejoint ce credo en célébrant l'humanité à travers ses disciplines que nous retrouvons dans ce numéro.

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-Édouard, 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**

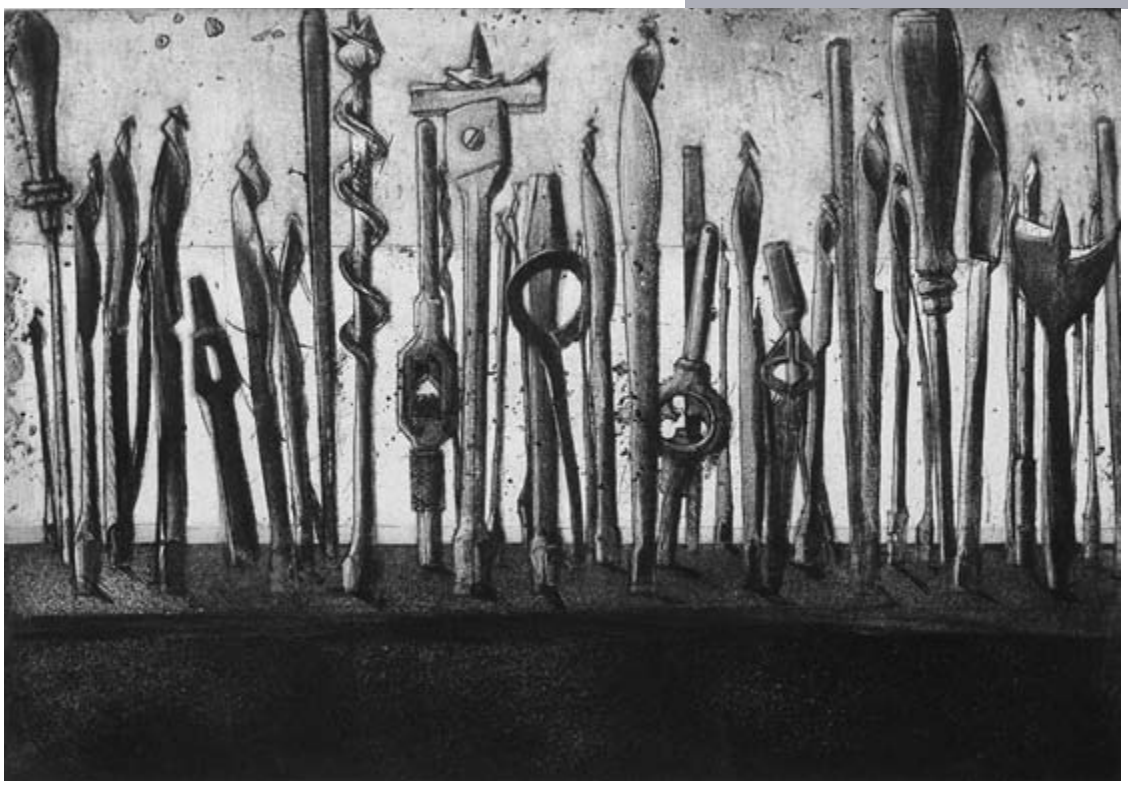
L'Académie des Beaux-Arts est l'une des cinq académies qui constituent l'Institut de France : l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, l'Académie des Sciences, l'Académie des Beaux-Arts, l'Académie des Sciences Morales et Politiques.

Palais de l'Institut de France

DEVORAH BOXER

Prix de Gravure Mario Avati Académie des Beaux-Arts

En quelque soixante-dix estampes et dessins, l'exposition présentait un choix d'œuvres de Devorah Boxer de ces quarante dernières années. Dans la plupart de ses créations, quel que soit le medium choisi – fusain, pastel, xylographie, eau-forte –, l'artiste s'attache à redonner vie aux vieux outils, aux mécanismes archaïques, aux objets d'antan. On redécouvre ainsi le taille-crayon à manivelle, la machine à écrire Remington, le peigne de tisserand. L'artiste est fascinée par cette « intelligence de la main » qui les a mis en mouvement et qu'elle saisit toujours dans un « instant décisif ». Son œuvre présente à la fois une approche traditionnelle de la gravure via un traitement du sujet en noir et blanc, mais également très contemporaine dans la sobriété du dessin, côtoyant ainsi de près les lignes du design.
Elles peuvent être rapprochées, selon Sandra Kraskin, Directeur de la Sidney Mishkin Gallery (CUNY), des « compositions libres de Morandi en noir et blanc, des objets usuels et formes



Du 8 septembre au 9 octobre, ont été exposées, salle Comtesse de Caen, les œuvres de Devorah Boxer, lauréate de la troisième édition du Prix de Gravure Mario Avati - Académie des Beaux-Arts.

énigmatiques (qui) constituent un point de référence fort dans l'œuvre de Devorah Boxer. [...] (L'objet) est le sujet de la gravure, occupant tout l'espace à grande échelle. Sans description ni même de décor cet objet devient le protagoniste d'une pièce de théâtre inconnue ». Les objets, sous sa pointe, prennent une nouvelle dimension, s'animant à la manière d'un paysage toujours changeant : « C'est la beauté de la chose qui m'intéresse. On dirait un paysage. Comme un paysage, l'outil a une perspective, une lumière, une structure. Il est une incarnation du temps. La main ne peut être séparée de l'œil. Ce que l'œil voit, la main le traduit. C'est une chance de pouvoir l'exprimer. (Extrait de la revue Temporel, 2008). »
Conformément aux vœux des donateurs Helen et Mario Avati, le prix récompense un artiste confirmé, de toute nationalité, pour son œuvre gravé, qui utilise les techniques de l'estampe (taille douce, gravure sur bois, lithographie, sérigraphie et monotype). ■

Au centre : Devorah Boxer, ***Mèches***, 1988-1996, gravure sur métal, 50x65 cm.

Séance publique annuelle des cinq Académies

Tous les ans, le mardi le plus proche du 25 octobre, date de la création de l'Institut de France en 1795, les cinq Académies qui le composent se réunissent sous la Coupole pour leur Séance solennelle de rentrée, afin de réaffirmer ses valeurs et son rôle dans le perfectionnement et la diffusion des savoirs. Le thème choisi pour la séance 2016 était « Le risque ».

Après l'ouverture par Gilbert Guillaume, Président de l'Institut de France, suivaient les communications des délégués des cinq académies : Denis Kessler (Académie des Sciences morales et politiques), Jean-François Bach (Académie des Sciences), François Déroche (Académie des Inscriptions et belles-lettres) et Erik Orsenna (Académie française). L'Académie des Beaux-Arts était représentée par Édith Canat de Chizy, vice-présidente et membre de la section de Composition musicale, qui prononça un discours intitulé « Le risque de la création ». Extrait :

« Il ne peut y avoir d'art sans risque » disait le compositeur Maurice Ohana. Risque qu'il a lui-même traversé dans un parcours solitaire, à contre-courant des esthétiques dominantes de l'époque, risques multiples qu'implique la création artistique, risques qu'il faut oser prendre pour pouvoir construire une œuvre. À commencer par celui des pressions familiales et sociales, telles que les ont vécues Cézanne, Gauguin, Van Gogh, et qui les ont amenés à d'inévitables ruptures. Histoire d'une différence dont l'artiste prend conscience souvent très tôt, parfois confusément et douloureusement, différence qu'il faut alors assumer pour exister, épreuve que j'ai moi-même traversée. [...]
Cette liberté du créateur peut le confronter au risque de se perdre dans son imaginaire. Il y a en effet une relation fragile entre la réalité et l'univers singulier qu'il se crée, une ouverture sur l'inconnu où l'artiste risque de se perdre sans parvenir à la réalisation de l'objet, ou entrer dans une fusion totale avec lui. *A contrario*, cette nouvelle perspective peut être une formidable source d'inspiration, comme le dit René Char : « Comment vivre sans inconnu devant soi ? ». Cet inconnu se manifeste d'abord par l'irruption du hasard dans l'élaboration de l'œuvre : la logique échappe au créateur, il doit suivre l'imprévisible évolution de ce qu'il avait au préalable imaginé. [...] »

En haut : Au centre, le Président de l'Institut Gilbert Guillaume était entouré des délégués des cinq académies : Denis Kessler, Édith Canat de Chizy, François Déroche, Jean-François Bach et Erik Orsenna. Photo Sabine de Rozières

Le 16 novembre dernier, sous la Coupole de l'Institut de France, a eu lieu la séance solennelle de l'Académie des Beaux-Arts.

Après un hommage aux membres disparus de notre Compagnie par le Président Erik Desmazières, Édith Canat de Chizy, Vice-Présidente, a proclamé le palmarès 2016 récompensant une cinquantaine d'artistes de tous âges et de toutes disciplines.
La séance a été ponctuée par les interventions de l'Ensemble vocal De Caelis, sous la direction de Laurence Brisset, lauréat du prix Liliane Bettencourt pour le Chant choral, et de l'Orchestre Colonne, dirigé par Laurent Petitgirard, qui, selon la tradition, a clos la cérémonie par l'interprétation de *La Fanfare de La Péri* de Paul Dukas. Précisons que l'œuvre *Envers IV,* de Philippe Leroux, dont la création mondiale a été assurée à cette occasion par l'Orchestre Colonne, est une commande de la Fondation Simone et Cino del Duca sur proposition de l'Académie des Beaux-Arts.

Le Secrétaire perpétuel Arnaud d'Hauterives a prononcé un discours intitulé : « Les arts non européens et la peinture ». En voici un extrait :

« Comme le dit si bien Henry Moore, l'art « est une activité universelle et continue sans séparation entre le passé et le présent. » Et c'est bien cette idée qui m'animait, jeune étudiant à l'école nationale des Beaux-Arts, lorsque je poussai la porte d'une

Palais de l'Institut de France

SÉANCE SOLENNELLE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

boutique d'art près de la rue de Seine. J'y trouvai avec émotion ce jour-là, le premier des objets d'une collection que je n'ai depuis lors cessé d'enrichir. Il s'agissait d'un masque Dogon du Mali.
De nombreux artistes partageaient alors avec moi cet intérêt pour les arts non européens. Loin d'être anecdotique, cette rencontre avec « une invention inépuisable » que Malraux a appelée « le langage de la liberté » a bouleversé l'art pictural du XXe siècle et joué un rôle déterminant dans l'éclosion de l'art moderne, du Symbolisme des années 1890 à l'expressionnisme abstrait des années 1940. [...] »

À travers ses **Prix et concours**. l'Académie des Beaux-Arts distribue, chaque année, pour un montant d'environ 500 000 € de prix à des artistes, le plus souvent débutants. Ce sont les jeunes générations d'artistes qui se voient ainsi encouragées à persévérer dans un parcours artistique souvent difficile. Ces prix sont décernés par des jurys composés de membres de notre Académie et de personnalités extérieures impliquées dans le domaine concerné. Au cours de la Séance publique annuelle de l'Académie sont remis plus de cinquante prix qui récompensent des artistes de toutes les disciplines et des auteurs d'ouvrages consacrés à l'art. À ces prix s'ajoutent des aides personnalisées attribuées à des artistes sur critères sociaux. L'Académie accompagne ainsi chaque année plus de cent artistes dans leur démarche de création, leur fournissant un soutien précieux au début de leur carrière.
Le Palmarès complet et détaillé des Prix et concours est joint à ce numéro de *La Lettre* et peut être consulté sur le site www.academie-des-beaux-arts.fr. ■

À gauche : académiciens et public étaient réunis sous la Coupole de l'Institut.

Au centre : Laurent Petitgirard, membre de la section de Composition musicale, dirigeait l'Orchestre Colonne dans la création de *Envers IV* du compositeur Philippe Leroux.

À droite, en haut : l'Ensemble vocal De Caelis, lauréat du prix Liliane Bettencourt pour le Chant choral et dirigé par Laurence Brisset, interprétait plusieurs polyphonies anonymes du XIV siècle.

À droite, en bas : les lauréats présents des Prix et concours décernés par l'Académie des Beaux-Arts, posaient pour la traditionelle photo de groupe dans la cour de l'Institut.

Photos Juliette Agnel

Musée Marmottan Monet

“CAMILLE PISSARRO, LE PREMIER DES IMPRESSIONNISTES”

Ci-dessus : *La Cueillette des pommes*, 1886, huile sur toile, 124, 5 x 124, 5 cm, Kurashiki, Ohara Museum of Art. © Ohara Museum of Art, Kurashiki

Au centre : *Le Pont-Neuf, après-midi, soleil*, première série, 1901, huile sur toile, 73 x 92, 1 cm, Philadelphie, Philadelphia Museum of Art, legs de Charlotte Dorrance Wright, 1978. © Philadelphia Museum of Art, Bequest of Charlotte Dorrance Wright, 1978-1-24

Ci-contre : *La Bergère* dit aussi *Jeune fille à la Baguette* ou *Paysanne assise*, vers 1881, huile sur toile, 81 x 64, 7 cm, Paris, musée d’Orsay, legs du comte Isaac de Camondo, 1911. © RMN-Grand Palais (musée d’Orsay) / Hervé Lewandowski

À droite : *Le Jardin à Maubuisson, Pontoise*, vers 1867, huile sur toile, 81, 5 x 100 cm, Prague, Národní galerie v Praze. © 2016 National Gallery in Prague

Du 23 février au 2 juillet 2017
www.marmottan.fr

Le musée Marmottan Monet présente, du 23 février au 2 juillet 2017, la première exposition monographique consacrée à Camille Pissarro organisée à Paris depuis 36 ans.

Quelque soixante-quinze de ses chefs-d'œuvre, peintures et tempéras, provenant des plus grands musées du monde entier et de prestigieuses collections privées, retracent l'œuvre de Camille Pissarro, de sa jeunesse dans les Antilles danoises jusqu'aux grandes séries urbaines de Paris, Rouen et Le Havre de la fin de sa vie. Considéré par Cézanne comme « le premier des impressionnistes », Pissarro est l'un des fondateurs de ce groupe. Il est également le seul à participer à leurs huit expositions. Compagnon et ami fidèle de Monet, maître de Cézanne et de Gauguin, inspirateur de Seurat, défenseur de Signac, Pissarro est un artiste majeur et incontournable. Intellectuel polyglotte, engagé et militant, à l'écoute des jeunes générations, son œuvre, puissante et en perpétuelle évolution, offre un panorama unique des recherches qui ont animé les cercles impressionnistes et postimpressionnistes de la seconde moitié du XIXe siècle. ■

« Ce qui fait que nous sortons peut-être tous de Pissarro. Il a eu la veine de naître aux Antilles, là, il a appris le dessin sans maître. Il m'a raconté tout ça. En 65, déjà il éliminait le noir, le bitume, la terre de Sienne et les ocres. C'est un fait. « Ne peins jamais qu'avec les trois couleurs primaires et leurs dérivés immédiats ». Me disait-il. C'est lui, oui, le premier impressionniste. »

Paul Cézanne

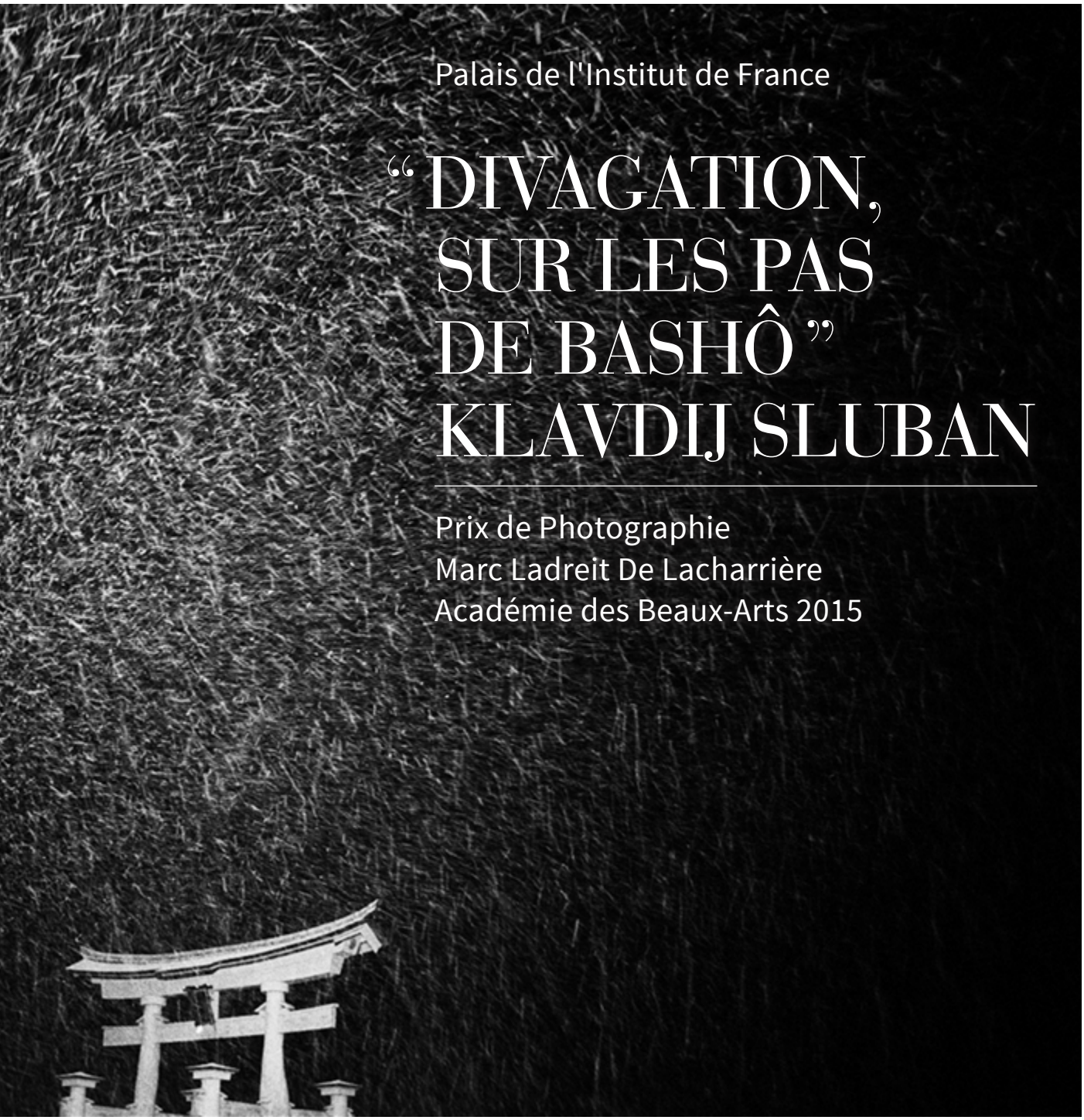
Propos rapportés par Joachim Gasquet dans ***Cézanne***, Paris, 1921.

« Qu'est-ce qu'être photographe aujourd'hui ? »

À l'occasion du 10e anniversaire du Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière – Académie des Beaux-Arts et de l'arrivée récente des trois nouveaux photographes au sein de la section de Photographie, une séance ouverte au public autour du thème « Qu'est-ce qu'être photographe aujourd'hui ? » s'est déroulée le 26 octobre dernier en Grande Salle des séances. Animée par Yann Arthus-Bertrand et Jean-Luc Monterosso, directeur de la Maison européenne de la Photographie, qui a présenté les trois nouveaux académiciens Sebastião Salgado, Bruno Barbey et Jean Gaumy, cette rencontre a réuni les lauréats du Prix ainsi que de nombreux photographes et acteurs du secteur de la photographie.

Animée par Yann Arthus-Bertrand, membre de la section de Photographie, à gauche, et Jean-Luc Monterosso, à droite, la rencontre fut riche d'échanges multiples. Photos Juliette Agnel

10 ans DE LIBERTÉ DE CRÉATION



Palais de l'Institut de France

“DIVAGATION, SUR LES PAS DE BASHÔ” KLAVDIJ SLUBAN

Prix de Photographie
Marc Ladreit De Lacharrière
Académie des Beaux-Arts 2015

En octobre et novembre, a été présenté, salle Comtesse de Caen, le travail réalisé par Klavdij Sluban dans le cadre de son Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière - Académie des Beaux-Arts, obtenu en 2015. Cette exposition figurait également au programme VIP de Paris Photo – Grand Palais et du festival Photo Saint-Germain.

Divagation, sur les pas de Bashô est un parcours poétique inspiré par les voyages entrepris par Matsuo Bashô, poète japonais considéré comme l’un des maîtres du haïku, au XVIIe siècle à travers le Japon féodal.
Klavdij Sluban a transcrit photographiquement le voyage initiatique de Bashô, non d’un point de vue documentaire mais sensible, en transcrivant l’essence poétique de chaque étape.
Il a effectué trois voyages au Japon entre janvier et juin 2016. Un très long séjour de trois mois en début d'année lui a permis de relier à pied Kyoto-Tokyo, effectuant quelques 500 kilomètres. Il a également visité l'île de Sado, le temple des Tokugawa de Nikko, la barre de Shirakawa, les îles de Matsushima, Hiraizumi, Sakata, Kisakata et Etchu. Ce projet au long cours s'inscrit dans la continuité des cycles précédents entrepris par Klavdij Sluban - Balkans, Russie, mer Baltique, îles Kerguelen, les îles de la Caraïbe, Amérique centrale... -, voyages « constituants » qui tous ont donné lieu à une production photographique.
Sa récente pérégrination japonaise puise sa source dans les textes de Matsuo Bashô et principalement dans son œuvre majeure, véritable carnet de voyage initiatique à travers le Japon : *La Sente étroite du Bout-du Monde*.
Klavdij Sluban s'est imprégné du Japon et de sa culture. À travers sa photographie, il nous livre ici un voyage intime et intérieur nous donnant à voir « son » Japon sous une forme poétique de l'écriture photographique. ■

Ci-dessus : *Miyajima, Japon*, 2016. © Klavdij Sluban

À gauche : *Japon*, 2016. © Klavdij Sluban

LE SPORT, TOUT

Jacques-Henri Lartigue (1894-1986), *Grand Prix de l'ACF, automobile Delage*, circuit de Dieppe, 26 juin 1912, tirage gélatino-argentique.
Photo Ministère de la Culture - France / AAJHL

UN ART

Pour Basile Dumont et Guillaume Péteul

L'œuvre de Nicolas de Staël (1914-1955) contient, lorsqu'on s'attache à le lire, les battements du cœur de la forme picturale en évolution à travers sa vie. Ces battements naissent sous le choc reçu par un événement qui ouvre sa conscience en un point de vision surprenant. On pourrait dire que le pinceau s'approche à pas de velours de la conscience du regard. L'orchestration des couleurs, la palette, mettent en place une multitude de timbres pour répondre à la sonorité de la vision. Rentrer dans le champ intouché d'une toile en attente, tendue sur un châssis et apprêtée à recevoir la magistrale traduction, ici, d'un unique match de foot tient de l'exploit. Le vainqueur est le peintre, pour qui il ne s'agit pas de « gagner », de « jouer », mais bien d'attirer le match du stade dans le champ de sa toile et que « le ballon » ait trouvé son but ultime, celui qu'on ne visera pas deux fois. Le but est en fait d'avoir frappé la rétine du peintre afin de donner au match, en plus de la conjoncture précise d'un certain soir, une éternité. Et surtout de montrer combien le jeu est une boule de feu à saisir du bout des doigts, où l'humain se réalise en intensité solaire. Un désir d'horizon touché, approché de plus près entre un footballeur et un peintre.

Le 26 mars 1952, à l'aube de la seconde moitié du siècle, Staël et sa femme Françoise assistent au match France-Suède en nocturne au Parc des Princes. Match qui avait une aura particulière et se présentait comme une exception quant à l'intensité des joueurs et à l'attente qu'on en avait.

Je me rappelle de cette « sortie », où ce soir-là ils avaient mis leurs plus beaux habits pour aller voir ce qu'ils n'avaient jamais vu. Il leur arrivait de se rendre à de grands spectacles, comme à l'opéra, voir *Les Indes Galantes* de Rameau à partir desquels le peintre réalisait ensuite de grands événements picturaux qui semblaient vouloir rivaliser de splendeur.

L'élan, créé par la tension préliminaire à ce match, avait un tirant particulier. Ils nous confièrent à nous-mêmes, nous les enfants, en nous priant de respecter une sagesse exemplaire en restant à la maison. Ils étaient comme « appelés » d'urgence. Ils allèrent se noyer parmi les spectateurs dans la houle des gradins qui portaient les joueurs sur leur immense rumeur. À la sortie de la solitude de l'atelier, le peintre fut transporté par l'événement d'un débordement humain où ce qui se jouait était le propre cœur de chacun incarné dans le « ballon ». Le peintre saisit à bras le corps cette réalité qui le prit de court, retira le ballon de la scène pour lui donner une autre chance, celle de gagner les sommets de la « métaphore » qu'on appellera « une prise ».

Une lettre, adressée à son ami René Char, du 10 avril 1952 rendra compte de l'événement : *« Je pense beaucoup à toi, quand tu reviendras on ira voir des matchs ensemble, c'est absolument*

LE PARC DES PRINCES DE NICOLAS DE STAËL

Par **Anne de Staël**, écrivain

merveilleux, personne là-bas ne joue pour gagner si ce n'est à de rares moments de nerfs où l'on se blesse.
Entre ciel et terre, sur l'herbe rouge ou bleue, une tonne de muscles voltige en plein oubli de soi, avec toute la présence que cela requiert, en toute invraisemblance. Quelle joie René, quelle joie !
Alors j'ai mis en chantier toute l'équipe de France, de Suède, et cela commence à se mouvoir un tant soit peu, si je trouvais un local grand comme la rue Gauguet je mettrais deux cents petits tableaux en route pour que la couleur sonne comme les affiches sur la nationale au départ de Paris. »
Ils rentrèrent après le match fort tard. Le peintre, de la même nuit qui avait vu flamber ce match, ne put aller se coucher. Il ne voulait pas qu'elle s'éteigne, il en attisait le feu pour qu'il reprenne. Il travailla à la jonction du réel et de l'imaginaire, à lever des profondeurs où il y avait de la surface. Il ébaucha immédiatement quelques esquisses sur papier pour retenir une amorce, le mouvement. Il retrouva sa solitude en foule ! Puis il prit cette même nuit une toile de petit format pour que le pigment y arrête cet essentiel qui grandirait jusqu'à son plein.

Enfin, le lendemain une série de petits formats couraient dans l'atelier dans un match de couleurs, et les jours qui suivirent ont vu grandir ce qu'on appelle un format grandeur nature. Cette toile de 2 x 3,50 mètres fut élaborée lentement, maintes fois reprise, mise en place aussi lentement que l'événement avait brûlé vite et chaque coup de pinceau, de large truelle, de grands aplats, l'épaisseur de la pâte, le velours de la texture, tout dans cette articulation puissamment ancrée et libre, civilisée et sauvage, la course des petits formats vers le grand, immédiatement assimilés, et comme immobilisés sur le champ dans une exclamation, telle l'expression du visage des footballeurs au paroxysme de l'effort qui suspend en l'air ce qui n'ira pas plus loin !
Le Parc des Princes, dans sa dynamique, est l'œuvre majeure de la seconde moitié du XXe siècle. ■

Nicolas de Staël : *Parc des Princes*, 1952, huile sur toile, 200 x 350 cm.
Collection particulière

Olympische Spiele München 1972

APPROCHER LE SPORT PAR LA PEINTURE AU XXE SIÈCLE

Par **Lydia Harambourg**, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

« Qu'est-ce que la réalité en art plastique ? Chaque époque a la sienne. Le réalisme de Courbet n'est pas celui des impressionnistes et le nôtre n'est pas celui de ceux qui viennent après nous... Chaque époque invente sa beauté... Le réalisme est une valeur relative et non une valeur absolue... Énorme relativité de la réalité... » écrit Fernand Léger qui dès 1936 participe aux débats sur « La querelle du réalisme » organisés à la première Maison de la Culture créée par Aragon.

C'est ainsi que revenu à un art direct, compréhensible pour tous et en écho aux vertus originelles du peuple et à celles de la nature, Léger associe la pratique sportive aux loisirs et au Front Populaire qui les rend plus accessibles. Le cycle des *Plongeurs*, comme celui des *Cyclistes* au repos posant avec leurs bicyclettes, est un message de confiance dans la solidarité unificatrice par une pratique sportive. Ses recherches sur les cyclistes ont commencé lors de son exil aux Etats-Unis de 1940 à 1945 et ont donné lieu à de nombreux dessins qui aboutiront aux compositions ambitieuses *Les loisirs* ou *Hommage à David* (1948-49), au Musée national d'Art moderne et au Musée national Fernand Léger à Biot.

Avec le thème du sport, la question du réalisme est centrale et les réponses apportées par les peintres tout au long du XXe siècle restent indissociables des ruptures comme des conquêtes plastiques des grands courants esthétiques. Les cubistes se sont voulus, et sans ambiguïté, essentiellement réalistes. Après s'être éloignés des apparences courantes de l'objet et du corps humain pour recréer une « réalité tout intellectuelle », beaucoup sont revenus à la réalité dans une volonté de s'appuyer au plus près de la modernité. Comment concilier le sujet et la valeur plastique ? Mettre en image le sport, activité dynamique par excellence, pose le problème de la représentation du mouvement en peinture, tout en conservant le caractère statique propre à l'art du peintre. Si les Futuristes empruntent leurs moyens d'expression aux Cubistes, ils veulent aller plus loin. La peinture futuriste est un art du mouvement au service d'une esthétique agressivement contemporaine. L'intérêt qu'ils manifestent pour la vitesse s'exprime par la représentation de la sensation dynamique du mouvement et va de pair avec la glorification de la machine. En 1913, Umberto Boccioni (1882-1916) peint *Dinamismo di un ciclista* (col. Peggy Guggenheim, Venise) : la sensation dynamique du cycliste qui se déplace simultanément dans le temps et dans l'espace est suggérée par l'illusionnisme spatial avec un chromatisme flamboyant associé au rythme frénétique à l'unisson de notre civilisation. De nombreux dessins préparatoires démontent le mouvement de flux continu en recourant au divisionnisme. Le réseau linéaire des compositions cubistes devient un système de « lignes de force » où s'articulent les éléments de représentation. Mais les Futuristes aspirent à la synthèse d'une réalité saisie par le regard et de celle proposée par la mémoire, le visible et l'invisible, le réel et l'imaginaire.

Forme moderne du transport associé à la vitesse, la bicyclette inspire d'autres artistes. Nathalie Gontcharoff (1881-1962), ralliée au futurisme et co-fondateur du Rayonnisme, peint en 1913 un *Cycliste* (Musée Russe, Saint-Petersbourg). Jean Metzinger, co-fondateur de la Section d'or en 1912, fidèle à un ordre géométrique et à l'usage du nombre d'or, trouve un compromis avec sa toile de 1911-12, *Vélodrome* (Col. Peggy Guggenheim, Venise). L'espace pictural synthétise les facettes dans une progression sérielle de quadrilatères sur lesquels se plaque la figure du cycliste sur sa machine.

Rien ne saurait combler davantage le regard et l'esprit qu'une imagerie célébrant l'effort et le sentiment athlétique, l'optimisme dans la volonté d'ouvrir le champ à des ambitions généreuses et fraternelles dans un esprit solidaire avec tous les hommes. C'est ce goût résolu pour l'action, en concordance avec l'engagement de l'artiste, qui oriente celui-ci vers un sujet le plus conforme à l'initiale énergie vitale qu'il veut exprimer avec une figuration « en vue de l'élévation du statut humain respectable par l'âpreté consentie de sa genèse, grandiose en tout cas » écrit Marcel Gromaire en janvier 1951. La pratique sportive, qui requiert des qualités d'endurance, de persévérance, ☛

Page de gauche : Serge Poliakoff (1906-1969), affiche pour les Jeux Olympiques de Munich, 1972. © ADAGP Archives Serge Poliakoff

Ci-dessus : Robert Delaunay (1885-1941), *L'Équipe de Cardiff*, 1913, huile sur toile, 326 × 208 cm, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris.

☛ de dépassement de soi au contact ardent avec les forces de la nature, séduit les artistes résolument tournés vers l'avenir.
Parmi les sports collectifs associés à la contemporanéité et en lien avec la naissance du « modernisme » en art, le football et le rugby ont inspiré un certains nombre d'artistes. Un des premiers, le Douanier Rousseau (1844-1910) peint en 1908 une composition représentant une scène de rugby malgré le titre donné par Rousseau *Joueurs de football*, conservée à New York (The Solomon R.Guggenheim Museum). Introduit en France au début des années 1870, le rugby devient rapidement un sport très populaire et le premier match France-Angleterre à Paris eut lieu précisément en 1908. Le peintre est en prise immédiate avec l'actualité même s'il traite celle-ci avec fantaisie et un certain humour en intervertissant les bandes de couleurs, bleu et orange, pour les maillots et les chaussettes. Sans doute l'artiste s'est-il inspiré d'une photographie de presse comme le fera Robert Delaunay quelques années plus tard dans son *Equipe de Cardiff.*
Une nouvelle fois, Rousseau déconcerte avec un sujet inédit librement interprété et chorégraphié autour de quatre joueurs aux visages stéréotypés qui se disputent le ballon ovale dans un cadre imaginaire bordé d'arbres disproportionnés. Les milieux intellectuels manifestent un goût très vif pour le rugby, comme en témoigne la correspondance Charles Péguy- Alain Fournier (Paris 1973 p165, lettre du 4 avril 1914). Tandis que le journal *Excelsior* avait publié une photographie de Péguy en faisant allusion à une « très littéraire équipe de rugby qui compte parmi ses membres Jean Giraudoux, Alain Fournier, Mac Orlan, Louis Süe et dont le président d'honneur n'est autre que Charles Péguy ».
C'est à sa suite que l'on doit les *Footballeurs* d'Albert Gleizes (Washington, National gallery of Art). Peinte en 1912-1913, la toile a figuré au salon des Indépendants à Paris en 1913. Cette peinture est significative des acquis du cubisme et de ses atermoiements entre une abstraction pure, dans laquelle Apollinaire voyait le but final avec la disparition du sujet, et la recherche d'un équilibre entre la représentation et l'abstraction. Gleizes et Metzinger, peintres-écrivains, ont pris conscience de la nécessité d'une alliance entre les deux options dont ils développent les principes dans leur ouvrage *Du cubisme*, publié en 1912. Leur aspiration à un art authentiquement populaire les oriente vers des sujets comme celui des *Footballeurs.*
Ceux de Gleizes sont allusivement évoqués en ayant soin de subordonner tous les éléments figuratifs aux nécessités purement plastiques – non figuratives – de la surface à peindre. La disparition d'un point de perspective unique ouvre sur une ère de liberté infinie. Cette perspective « multiple » suggère la mobilité et permet de représenter les footballeurs à partir d'une multiplicité de points de vue. La juxtaposition d'éléments symbolise le déplacement physique et le mouvement du sujet instrumentalisé par tout un système d'opposition de formes abstraites et d'autres plus proches de la réalité. Ainsi les formes rondes évoquent des choses réelles, le ballon, les visages subtilement emboîtées dans le désir d'être décoratif. Ce que souligne la franchise des couleurs prises dans un jeu d'interférences et de relations entre des plans travaillés en transparence, permettant d'opérer une synthèse et d'exprimer les formes. La conception futuriste de la transpa-

À gauche : Jean Metzinger (1883-1956), *Vélodrome*, 1911-12, huile sur toile, 130,4 cm × 97,1 cm, Peggy Guggenheim Collection, Venise.

En bas : Marcel Gromaire (1892-1971), *Haltères*, 1926, huile sur toile, 81 x 100 cm, collection Docteur Maurice Girardin, Musée d'Art moderne de Paris.

À droite : Umberto Boccioni (1882-1916), *Dynamisme d'un footballeur*, 1913, huile sur toile. 193 x 201 cm, Museum of Modern Art, New York.

rence s'applique à l'expression du mouvement comme le démontre *Dynamisme d'un footballeur* de Boccioni (1913) au Museum of Modern Art.

C'est en 1913 que Robert Delaunay (1885-1941) s'attaque à une de ses peintures les plus emblématiques des mouvements pionniers complémentaires que sont le cubisme et l'orphisme, le rayonnisme et le futurisme : *L'équipe de Cardiff* (musée d'Art moderne de la Ville de Paris). Une autre version est conservée au Van Abbemuseum, Eindhoven. En quête d'un sujet novateur, Delaunay peint une mêlée entre l'équipe de Cardiff et celle du SCUF-Sporting Club Universitaire de France rugby de Paris. Il trouve son sujet dans un article du magazine *Vie au grand air,* en date du 18 janvier 1913, qui rend compte du match entre le SCUF Sporting Club face à Toulouse. La modernité est le moteur d'une composition plurielle conçue comme un collage, où l'on voit la Tour Eiffel (empruntée à sa série éponyme 1909-10) juxtaposée avec la Grande Roue, symboles du nouveau paysage urbain, l'hommage à l'aviateur Blériot héros de la traversée de la Manche le 25 juillet 1909, et dans la première partie les joueurs entre lesquels s'intercale une publicité Astra. Tous les symboles de la vie moderne s'inscrivent dans cette composition parfaitement lisible en plusieurs temps. Les formes géométriques se juxtaposent en permettant la simultanéité des couleurs pures, sources de lumière, sans se mélanger. Leur combinaison suggère la profondeur et le mouvement. Un mouvement qui implique la durée et le temps, un élément déterminant de cet art qualifié d'orphique par Apollinaire. Un temps ici suspendu – le ballon qui se détache du carré blanc – sous-tendu à l'action des joueurs prolongée par la métaphore architectonique de la courbe sinusoïdale de la Grande Roue amorçant une forme sphérique. Le sport célèbre la vie moderne qui englobe la réclame, autre vecteur de la vie contemporaine.

Quelques années plus tard, le peintre et théoricien de l'art André Lhote (1885-1962) donne sa vision du *Rugby,* premier tableau, peint en 1917 (Centre Pompidou, Musée national d'Art moderne), d'une série de cinq préparés par de nombreuses études dessinées et peintes. Là encore, le peintre s'appuie sur les photos d'un match au Parc des Princes (pratique révélatrice des liens qui rapprochent la peinture et la photographie dans une modernité conquérante). Dans le cubisme, né de Cézanne, le rôle joué par la couleur chez Delaunay et chez Lhote est primordial Avec les trois couleurs primaires (bleu, jaune, rouge) et les secondaires (violet, orange, vert) librement disposées, l'esthétique est rattrapée par la réalité chromatique offerte par une tradition, depuis longtemps abandonnée, qui voulait que chaque joueur ait sa propre couleur. D'où le surnom d'« Arlequins » donné au rugbymen au début du XXe. Ce jeu des couleurs fait partie des ingrédients de la ville moderne qui, avec les lumières mouvantes, l'approche nouvelle du corps des joueurs, participe du mouvement dans le décor des stades avec les affiches publicitaires. En 1937 Lhote reprend le sujet avec *Partie de rugby* conservé au Musée de Saint-Quentin.

Picasso n'a pas échappé à la fascination d'une chorégraphie rayonnante et solaire unissant les joueurs. Silhouettes en apesanteur dans un dessin de 1961 auquel répond la sculpture d'un footballeur de 1965, en céramique blanche. Forme découpée esquissant un mouvement d'envol, tel Icare.

René Magritte (1898-1967) a donné sa vision énigmatique du football avec *Composition* (1962), un match dans une prairie, peint dans un décalage volontaire et déconcertant des images entraînant la rupture du sens.

En 1949, Horia Damian (1922-2012), élève d'André Lhote et de Leger, peint un *Joueur de rugby*. Avant de prendre son envol pour une expression radicale, l'artiste d'origine roumaine transpose et repense les principes fondamentaux de ses maîtres. ☛

☛ Cette approche du sport par la peinture ne prétend pas à être exhaustive par une énumération des activités et leurs interprétations plastiques et artistiques. Il faut cependant évoquer la belle figure de Marcel Gromaire (1892-1971), chantre du réalisme rural, ouvrier, humaniste qui a loué les loisirs associés aux activités sportives, le football, le rugby, le cyclisme, le canoë, l'haltérophilie, qu'il a peintes dans les années 1930, avec une rigueur des lignes, des formes cernées avec un sens du modelé, des volumes et de l'espace orchestré dans des masses ocre rouge, ocre brun comme avec *Haltères* de 1926, peinture conservée au Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, et encore *Tennis devant la mer* (1928), figurant avec d'importantes de ses autres peintures dans le legs du Docteur Girardin.

Parmi les activités sportives populaires, la boxe a peu inspiré les peintres. Elle a retenu Jacques-Henri Lartigue (1894-1986), célèbre photographe qui a rêvé toute sa vie d'être reconnu d'abord comme peintre. Celui qui confiait « Pour moi, la vie et la couleur sont indissociables... J'ai toujours été peintre. C'est donc avec mon œil de peintre que je vois tout » a repris ses thèmes dans les deux pratiques artistiques. Son dilettantisme n'a jamais handicapé sa sincérité et un réel talent pictural. Il puise dans le sport une part importante de son inspiration. La vie en mouvement s'exprime avec les athlètes, et le saut en hauteur, la natation, *Le crawl* (1922), *Les boxeurs* (1921) qui figurent dans la donation faite par l'artiste à la Ville de L'Isle-Adam en 1985, augmentée d'une seconde par sa veuve en 1991-1993.

En 1987, Bernard Buffet peint une série sur les *Sumos*. Plusieurs séjours au Japon, où son musée a été inauguré en 1973 à Surugadaira, ont inspiré au plus jeune académicien, élu en 1974 à l'âge de 43 ans, des toiles puissantes. Maçonnés dans la matière, cernés de ce trait aigu qui est à la fois écriture et signature du peintre, les sumos l'avaient fasciné. Annabelle Buffet a écrit : « De ce sport quasiment religieux, émanent le respect du vaincu, la puissance contrôlée et, plus étonnant encore, un mélange de violence physique et de sérénité mentale. Une métaphore à peine voilée de l'art d'un maître de la peinture française ». ■

Bernard Buffet (1928-1999), *Sumo, Chiri-O-Kiru*, 1987, huile sur toile, 203 x 340 cm, Collection Fonds de Dotation Bernard Buffet. © ADAGP, 2016

SPORT ET SCULPTURE MODERNE

Par **Lydia Harambourg**, correspondant de l'Académie

Au XXe siècle, la célébration du corps de l'athlète s'est déplacée. Louis Leygue (1905-1992) appartient à une génération de sculpteurs qui, avec Robert Couturier, Alberto Giacometti, Germaine Richier, Ossip Zadkine, a bénéficié des conquêtes plastiques pour des langages différents mais unitaires après la mort de Rodin. En regard de Wlérick, de Despiau, Leygue propose sa vision de la sculpture. Son adhésion au réalisme en fait un interprète éloquent et non un imitateur servile. En 1930, il se présente au concours du Prix de Rome. À la suite de l'*Héraclès* de Bourdelle, il présente un *Tireur à l'arc*, puissant, d'une noblesse épurée, immobilisé dans l'action du lancer. Il n'obtiendra le Grand Prix que l'année suivante. À Rome en 1932, à la Villa Medicis, il réalisera un petit bas-relief en bronze, *Les cyclistes*. C'est pendant la guerre, rentré des camps, malade, qu'il reprend par le dessin ses activités. Sa passion pour le cheval renaît en se rendant dans les écuries de la Garde Républicaine et au Club de polo du Bois de Boulogne. La thématique du cheval entre dans son œuvre. Il va lui consacrer de nombreuses études (modelées et dessinées) en vue de sculptures qui renouvellent le sujet à travers une sculpture en constante mutation. L'évolution stylistique se mesure avec le *Lad à l'entraînement* (1957), en ronde bosse classique, à laquelle succède le découpage de la musculature dans le vide de *Jockey à l'entrainement* (1973). Son œuvre visionnaire et sensible ne cesse de capter la vie trépidante, de saisir le mouvement, la vitesse, la puissance domptée du cheval par le cavalier. Le sujet est infini et le sculpteur le décline avec le joueur de polo, le driver, le cavalier au trot, au galop. Un bronze unique à la cire perdue datée de 1974, *Le trotteur à six pattes,* témoigne de la justesse et de l'acuité du regard, de l'apparente facilité du trait découpé, réfléchi dans une apparente désinvolture. Louis Leygue a été élu en 1969 à l'Académie des Beaux-Arts. ■

Les Footballeurs de Niki de Saint-Phalle (1993)

C'est encore cette conviction envers le pouvoir unificateur du sport, capable d'apaiser les tensions et les différences de provenances et de croyances entre toutes personnes, qui amène l'artiste à réaliser cette première commande officielle pour la Suisse. Réalisés en fibre de verre et résine époxy, deux joueurs grandeur nature s'affrontent. Un blanc à terre (chair rose) et le Black callipyge qui poursuit le ballon. Pour étudier les passes, l'artiste, devenue célèbre avec ses *Nanas,* a regardé de nombreux matchs pour capter la beauté du geste et l'énergie déployée qu'elle transpose par les couleurs pures et violemment contrastées d'une palette ludique et dynamique. À l'unisson de la tension vécue par les joueurs. ■

En haut : Louis Leygue (1905-1992), *Le jockey au départ*, bronze, 37 x 56 cm (hxl), Musée de Vendôme.

À droite : Niki de Saint-Phalle (1930-2002), *Les Footballeurs*, 1993, fibre de verre et peinture polyuréthane, Musée olympique de Lausanne.

Régulièrement les institutions et les éditeurs nous gratifient d'expositions et d'ouvrages, souvent volumineux, sur l'histoire de la photographie du sport ou sur ses clichés dits « iconiques ». Sur fond de Jeux Olympiques, le Brooklyn Museum [1] montre ainsi, jusqu'au 8 janvier 2017 : « Who Shot Sport : a photographic history, 1843 to the present ». Une sélection de Gail Buckland qui retient comme point de départ les fameuses ascensions du Mont Blanc photographiées par les Frères Bisson qui, selon le témoignage de Mark Fisher, « espéraient (déjà ndrl) des photos qui transcendent... ». Une intention qui oriente d'ailleurs les choix iconographiques de l'ouvrage.

Tout comme celui de Philippe Tétard pour *Les pionniers du sport* [2], un ouvrage qui raconte la naissance du photoreportage sportif et réunit plus de 200 photographies en provenance de l'Agence Rol fondée en 1904. Tout comme, en 1989, Jean-Claude Gautrand avait réuni dans *Visions du sport* [3], une sélection des icones en noir et blanc, parues entre les années 1860 et 1960.

L'inconvénient de ces expositions et publications est qu'elles ne posent pas les questions essentielles sur ces photographies qui, au-delà de leurs apparences, reflètent les évolutions du medium et surtout celles de la société.

Si, aux origines, Saccadas d'Argos compose la première

symphonie de l'histoire pour célébrer Apollon, vainqueur au pentathle ou Pindare des poèmes pour accompagner les premiers jeux, ces derniers furent vite « récupérés » par les univers marchands. Avec comme point final le Colisée comme instrument politique : « panem et circenses ».

Une dérive marchande qui se renouvellera après la réhabilitation des Jeux par le Baron Pierre de Coubertin. L'analyse historique montre en effet le passage du « jeu » de l'Ancien Régime à l'invention du sport au XIXe qui traversera la Manche pour s'installer en France. Sur les affiches des Jeux, Coca Cola, Nike et autres sponsors ne tarderont pas à remplacer les œuvres des Fernand Léger, Edgar Degas, Victor Vasarely ou Serge Poliakoff... qui ornaient celles des J.O. de Munich en 1972... Tout comme un certain âge d'or de la photographie sportive sera progressivement supplanté par les médias de masse. En effet, selon Georges Vigarello [4], « le sport donne à croire et convient parfaitement aux exigences de l'image... dont la télévision démultiplie les possibilités de spectacle, ses formes et ses effets économiques et culturels. Des enjeux qui le soumettent à de nouvelles passions : celles de l'argent, celles des médias. Ils favorisent dopage, trucage, malversations... ». Une économie du sport qui est passée des supports imprimés, avec la photographie, aux « supports animés », à la télévision : la cérémonie d'ouverture des J.O. en 2016 n'a-t-elle pas été « vue » par plus de 2 milliards de téléspectateurs !

Néanmoins, ce fut bien la photographique qui contribua au développement de l'intérêt pour l'image du sport. Elle induisit d'abord la création de nombreux magazines spécialisés, de rubriques de plus en plus nombreuses et importantes dans les magazines et les quotidiens, avec le passage d'un photographe spécialisé à un photographe « généraliste ».

Car, non contente de refléter les grandes mutations de la société, la photographie de sport pourrait constituer en soi une histoire de la photographie, dans le sens où elle accompagne également ses développements techniques et esthétiques.

PANEM ET CIRCENSES

Par **Bernard Perrine**, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Pour l'anecdote, aux origines, Nicéphore Niépce, l'inventeur de la photographie, n'a-t-il pas aussi, avec sa draisienne, perfectionné le vélo !

Si le statisme des débuts, imposé par la technique de l'époque, amène Charles Durieu avec Delacroix à immortaliser des corps d'athlètes, la stéréoscopie rend compte des premiers combats de boxe tandis que les grands photographes paysagistes se tournent vers l'alpinisme prisé par un public fortuné qui, dans les années 1860, ascensionne le Mont Blanc sous l'œil des Frères Bisson, Aimé Civiale ou Adolphe Braun.

Dans cette mouvance et pour satisfaire l'anglomanie à la mode, Eugène Chapus, un arbitre, lance en 1850 *Le sport, journal des gens du monde* qui sera suivi dans la décennie par de nombreux titres comme *Le Vélocipède* (1869), *Le Vélocipède illustré* (1869), *La revue des Sports* (1876), *Le sport Vélocipédique* (1880), *La revue Vélocipédique* (1880)...

Pas de photo de sport sans support pour la diffuser. Pour cette raison, Léon Crémière publie en 1866 *Le Centaure*, une revue illustrée qui parle du sport, de la vénerie, de l'agriculture et des Arts. Nadar photographie son fils Paul sur une bicyclette, car celle-ci est omniprésente à cette époque avec le hippisme, alors que la décennie suivante privilégiera l'automobile, et que la recherche se préoccupera à essayer de décomposer les mouvements à travers les chronophotographies du français Étienne Jules Marey, reprises par l'anglais Eadweard Muybridge. Elles bousculeront les représentations picturales en démontrant qu'un cheval au galop reste un moment suspendu au dessus du sol. Ce sont d'ailleurs ces expériences qui conduisirent le photographe et peintre Thomas Eakins à étudier les mouvements des athlètes. ☛

Page de gauche : *Roland Garros*. © Bernard Perrine.

Ci-dessus : l'Australienne Lisa Martin devant le Colysée lors du Championnat du monde de marathon 1987, à Rome. © Gérard Vandystadt.

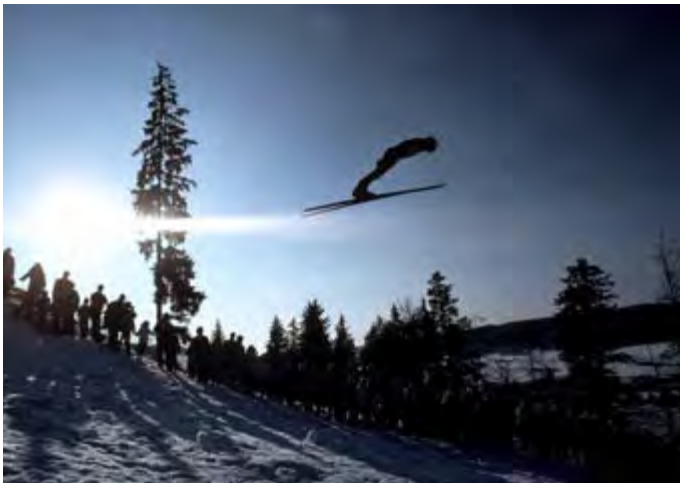
☛ Si nous insistons sur l'importance de cette période, c'est parce qu'elle a eu une influence capitale sur la décision du baron Pierre de Coubertin de faire renaître les jeux et l'olympisme, pour « rendre le sport plus populaire ». Tout concourrait pour que les premiers jeux se déroulent, ils eurent lieu en 1896 à Athènes.
Tout était prêt également pour la naissance du reportage photographique qu'incarnera Jules Beau qui sera sur tous les fronts : boxe, natation courses automobiles, lutte, athlétisme, courses hippiques...
Les conditions étaient également réunies pour que le jeune Lartigue, imprégné de cet univers, le transcende avec ses photographies d'automobiles, ses sauts et ses jeux de ballon, chroniques des évolutions de la société que l'on retrouve à travers ses 116 albums *Chic le sport* » [5], publiés en 2013, dans lesquels il revisite ces prémices du sport.
Tout est prêt également pour que cela devienne un marché accaparé par les agences photographiques, en particulier l'agence Rol, qui pourvoit en images des revues illustrées comme *La vie au grand air* ou les pages des quotidiens et des magazines.

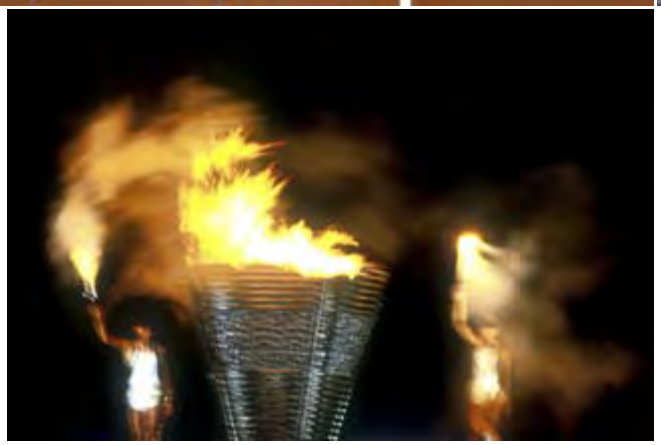
La Première Guerre mondiale vient stopper ces évolutions avant que les années vingt révèlent les premiers grands photographes qui apporteront à la photographie sportive ses lettres de noblesse. Ils sont portés par des magazines qui se spécialisent et publient des photographies de qualité qui leur assurent un succès auprès des lecteurs.
L'Europe centrale est un véritable creuset avec des photographes comme André Kertész, Lothar Rübelt, un athlète qui passera de la piste à la création de son agence photographique. Mais aussi le hongrois Martin Munkàcsi, l'allemand August Sander ou le suisse Lothar Jeck.

Ci-dessus : Lothar Jeck, *Gymnastes*, 1936.

Page de droite : le dominicain Félix Sanchez remporte la médaille d'Or du 400 m haies des championnats du monde d'Athlétisme, en 2003, au Stade de France. Skieur en action, 1981. Effet filé de l'allumage de la flamme du Championnat du monde d'athlétisme, en 1991, à Tokyo. © Gérard Vandystadt

Les années trente voient une accélération des techniques tant dans le domaine des appareils de prise de vue (apparition du petit format avec le Leica, invention du « roll-film », augmentation de la rapidité des films...), que de l'éclairage (invention de la lampe flash ou de la stroboscopie...).
Et parallèlement, sous l'influence du Bauhaus, une remise en cause de l'esthétique de la prise de vue (plongée, contre-plongée, séquence...).
Des sauts qualitatifs qui conférèrent à la photographie de sport une sorte de référence qui ira jusqu'à influencer les milieux de la mode et l'écriture d'un Hoyningen Huene, d'un Horst P.Horst ou de Martin Munckàcsi engagé par le magazine *Harper's Bazaar* dès 1934.
En devenant de plus en plus populaire, le sport engendre le lancement de nombreux quotidiens comme *L'Auto* ou *Paris-Soir*, il gagne les pages de magazines prestigieux comme *L'Illustration, Regards, Vu, Arts et Métiers graphiques* ou *La Revue du Médecin...* en France, *Life* aux États-Unis ou le *Zurich Illustrierte* en Suisse.
Des photographes comme Gjon Mili continuent les expériences scientifiques sur la décomposition ou la fixation du mouvement dans la veine de Marey. D'autres, comme André Steiner, Pierre Boucher ou Maurice Tabard, s'appuient sur les acquis du Bauhaus et des progrès techniques pour suggérer vitesse et mouvement.
La photographie de sport sera récupérée à des fins politiques. Adolf Hitler détournera l'idéal olympique au profit de la propagande ou de la fanatisation en exploitant les images de Leni Riefensthal, de Lothar Rubelt ou Lothar Jeck.
Ou en récupérant l'esthétique révolutionnaire d'un Alexandre Mikhailovich Rodtchenko comme assise du Réalisme socialiste. L'accentuation des perspectives et l'utilisation des gros plans mettront en exergue les grandes parades de gymnastes.
Après la Seconde Guerre mondiale, tout s'accélère. La technologie, les matériels, les transmissions, la diffusion et les modèles économiques.
Avec les perfectionnements des appareils et des films, l'image, fixe d'abord puis en mouvement, devient le vecteur de la promotion du sport. Elle entre dans *Le trafic des nouvelles*[6] et les agences mondiales d'information.
Les appareils deviennent plus maniables avec la généralisation du film 35mm, ils se dotent de téléobjectifs de plus en plus puissants et lumineux. Une voie ouverte au cours des J.O. de 1936, restés célèbres pour d'autres raisons, avec la fabrication par Carl Zeiss Jena d'une optique dédiée à la photographie de sport : le fameux Sonnar 180/2,8 baptisé pour la circonstance « Olympia ».
Les émulsions, qu'elles soient en noir ou en couleur, deviennent de plus en plus rapides et fines, ce qui permet d'arrêter les mouvements d'autant plus facilement que l'apparition des moteurs permet de réaliser des séquences que l'on éditera plus tard.
Notre époque a ceci de spécifique, et ce sera encore plus vrai avec la généralisation du numérique, que, pour la première fois dans l'histoire de l'humanité, on assiste en même temps à une mutation des outils de création et des supports de diffusion.
Né à la même époque que les J.O., le bélinographe assure la transmission des photographies jusqu'aux premières expériences de transmission des images par satellite grâce au Dixel développé par Hasselblad. Elles se déroulèrent lors des XXIIIe J.O. de 1984 à Los Angeles et permirent au quotidien japonais *Asahi Shimbun* de publier les trois victoires de Carl Lewis sans perte de temps.
Développée avec l'Agence France Presse, l'utilisation du Dixel 2000 se généralisera à partir des J.O. d'hiver à Calgary pour le grand bonheur de cette agence.
Un tournant capital pour la diffusion des images qui raccourcira les délais de publication de toutes les grandes manifestations ☛





☛ comme les J.O., les coupes du monde de football ou en général les grands évènements, sportifs ou non.
Un tournant capital qui va changer la manière de travailler, où la vitesse va l'emporter sur la qualité et assurer la primauté des agences filaires sur les autres.
Une réalité qui sera renforcée une décennie plus tard avec la généralisation de la photographie numérique et celle d'internet.
Elle sonnera également la fin d'agences, comme celle créée par Gérard Vandystadt au début des années 1980 avec comme credo la production de « belles images » de sport, et qui marqueront pendant plus de deux décennies une sorte d'âge d'or de la photographie de sport qui sera portée par les magazines du monde entier. Loin des contraintes des soutiers de la rapidité, les photographes de l'agence à l'exemple de leur modèle donnaient la priorité à la recherche du beau geste significatif de l'athlète et de son sport qui, trente ans après, garde toute sa valeur au-delà de l'anecdote.
Elle marquera aussi la fin des cahiers spéciaux présents dans les grands magazines du monde entier à l'exemple des spécialistes comme George Silk ou Paul Seen pour *Life Magazine*.
Comme dans l'entre-deux guerres, la photographie de sport aura non seulement une influence sur la photographie de mode mais elle imposera son style aux créateurs de mode, tout comme elle influencera de nombreux artistes.
À l'inverse, des photographes comme William Klein, qui a imposé un style à la photographie de mode, s'aventureront à photographier le sport (football [7], boxe [8], tennis [9]...). De même, plus que le sport proprement dit, d'autres photographes se concentreront sur les événements que constituent ces grandes manifestations sportives. Robert Capa ou Sebastião Salgado suivront le Tour de France, Henri Cartier-Bresson fera un grand reportage sur les 6 Jours de Paris, Robert Doisneau au Central du Sporting Club ou Marc Riboud lors des grandes rencontres de football de ce que l'on appelle depuis 1992 « Premier league », sans oublier Yann Arthus-Bertrand qui, pendant plus d'une décennie, assurera la couverture des Internationaux de France à Roland Garros... Tandis que d'autres photographes comme René Jacques mettront en scène les gestes des sportifs pour illustrer *Les Olympiques* d'Henri de Montherlant, et Gjon Mili ou Harold Edgerton perfectionneront les décompositions de mouvements des sportifs mais cette fois plus dans un but esthétique que scientifique.
À la fin du XXe siècle une exposition et un livre proposant un bilan sur la photographie de sport se terminaient sur la « photo-finish » d'une arrivée de finale du 100 m, prise par les scanners des systèmes de chronométrage officiel « Omega timing ». Comme si la photographie tirait sa révérence devant l'omniprésence de la télévision.
Bien que parqués dans des espaces réservés, les photographes sportifs continueront et continuent à couvrir les grands rendez-vous. Ils sont concurrencés par les progrès techniques incessants comme ces drones qui survolent les aires de compétition ou ces appareils dissimulés au fond des piscines olympiques pour enregistrer automatiquement les mouvements des nageurs sous l'eau. Ces nouveaux angles de prise de vue ouvrent la voie à des mondes nouveaux, inaccessibles au commun des mortels, tout comme la

prise de vue ultra-rapide qui vient figer le mouvement en sculpture et transforme la moindre goutte d'eau en matière.
Mais les progrès de la technologie ne s'appliquent pas uniquement à la photographie, ils vont également faire évoluer le sport. Le XXIe siècle a vu et verra l'arrivée de nouvelles disciplines dans lesquelles l'énergie électrique relèguera les traditionnels carburants.
Et, de plus en plus prisé par un nouveau public, l'e-sport se professionnalise. Le projet de loi pour une république numérique, voté le 3 mai dernier, prévoit un contrat de travail spécifique pour les joueurs professionnels de jeux vidéo et le journal *Le Monde* daté 30-31 octobre 2016 indique, images à l'appui, que « Filmer et commenter l'e-sport, (est devenu ndrl) un vrai métier ».
On le disait en introduction, l'image du sport est avant tout un reflet de l'impact des progrès technologiques aussi bien sur les images fixes et animées que sur les évolutions du sport lui-même. ■

1) Brooklyn Museum / www.brooklynmuseum.org

2) *Les pionniers du sport*, Philippe Tétart, Coédition Bibliothèque nationale de France / Éditions de la Martinière

3) *Visions du sport, photographies 1860-1960*, Jean-Claude Gautrand, préface de Pierre Borhan. Éditions Admira 1989.

4) Georges Vigarello, *Du jeu ancien au show sportif. La naissance d'un mythe*. Éditions du Seuil Histoire 2002.

5) *Chic le sport*, Jacques-Henri Lartigue. Éditions Actes Sud, coédition Hermès 2013.

6) *Le trafic des nouvelles*, Olivier Boyd-Barnett et Michael Palmer. Éditions Alain Moreau 1981.

7) *Torino 90*, William Klein. Federico Motta Editore 1990.

8) *Mohammad Ali the Greatest* DVD 2012.

9) *The French, Rolland Garros* DVD 1981-82.

Ensemble des photos couleurs : courtesy Gérard Vandystadt

En haut : les tchéques Radka Kovarikova et Rene Novotny pendant la compétition de Rouen du Candel Euro tour, en 2001. © Gérard Vandystadt.

À droite, en haut : le gardien de but argentin Nery Pumpido lors de la Coupe du monde de Football 1990, à Milan. © Gérard Vandystadt
En dessous : Marc Riboud (1923-2016), Match de football à Wembley, à Londres, en 1954.

LE SPORT, L'ESSENCE D'UN PEUPLE

Entretien avec **Sebastião Salgado**, membre de la section de Photographie

Nadine Eghels : Quand on regarde votre travail, on voit que des thématiques reviennent très souvent ; la nature (la forêt, l'Amazonie), les mouvements de population (les réfugiés, les exclus, les migrations, les camps), le travail (la main de l'homme, les ouvriers). Il y a chaque fois une dimension documentaire et sociale, il ne s'agit pas juste pour vous de faire de belles images mais bien d'attirer l'attention sur les conditions de vie des gens. Vous avez fait un travail autour du Tour de France, comment avez-vous commencé à vous intéresser au sport en tant que photographe ?

Sebastião Salgado : En fait, si je me suis intéressé au Tour de France, c'est surtout pour l'événement majeur qu'il représente. C'était en 1986, j'étais à l'agence Magnum et j'ai fait un reportage pour *Libération*. J'ai suivi le Tour jour après jour, de la première à la dernière étape, j'ai voyagé dans toute la France ; pour moi, c'était une opportunité unique d'avoir une représentation de la France, en voyant les Français qui se mettaient au bord des routes pour voir passer les coureurs. Voir comment ils s'habillent, s'alimentent, comparer les physiologies, les mélanges raciaux… c'était une expérience colossale, très intéressante ! Le Tour au quotidien, je ne le faisais pas seulement pour le sport, mais surtout pour tout ce qu'il y avait autour. Dans l'équipe nous étions six, avec seulement deux journalistes sportifs, les autres étaient là pour les rubriques de société, de culture etc. Dans chaque région, il y avait le politicien local qui faisait le parcours dans la voiture du directeur du Tour pour se montrer à ses électeurs massés au bord de la route. C'était quelque chose de spectaculaire à tous points de vue !

N.E. : Mais vous n'aviez pas envie de photographier aussi les coureurs en pleine action ?

S.S. : C'était de toute façon impossible car pour photographier le sport il fallait une moto, et nous avions des voitures. Au début il y avait un jeune journaliste qui m'aidait, conduisant pour moi… mais quand il était trop fatigué c'est moi qui conduisais en tenant le volant avec les deux jambes, tout en prenant des photos ! Plus que les vainqueurs, ce sont les coureurs de la fin du Tour qui m'intéressaient, à ceux qui étaient blessés, qui arrivaient bons derniers. Mais j'étais fasciné par les gens au bord de la route. Parfais je partais très en amont du départ, pour les saisir en train de s'installer, avec leurs beaux habits du dimanche, leurs fauteuils pliants, leurs nappes et leurs paniers de pique-nique. Je voyais des gens qui quittaient leur campagne profonde et s'installaient trois heures avant le passage du Tour afin d'avoir une bonne place, et puis le Tour passait et une minute après c'était fini ! Mais pour eux c'était aussi l'occasion de se retrouver en famille, de rencontrer les voisins. Là j'ai compris l'importance réelle, sociale, anthropologique d'un événement sportif comme le Tour de France. J'ai connu tout ce qui gravite autour, comme la caravane commerciale. Une caravane énorme, qui présentait des produits, distribuait des tracts, des échantillons, des petits cadeaux à ces milliers de familles qui étaient au bord de la route, et il y avait aussi des voyous dans cette caravane, qui en profitaient pour voler les spectateurs.

N.E. : Vous vous intéressiez aussi aux équipes ?

S.S. : Oui bien sûr, les équipes étaient très nombreuses, avec les soigneurs, les entraîneurs etc. En plus il y avait tous les journalistes, tant de monde que parfois nous devions dormir à une centaine de kilomètres du lieu d'arrivée. Les journalistes envoyaient leurs papiers par télex, et il y avait peu de machines disponibles, ils devaient parfois attendre des heures avant de

pouvoir les envoyer. Un motard emmenait chaque soir mes films à Paris, ils étaient développés dans la nuit et les photos imprimées et diffusées dans le journal le lendemain matin. Parfois nous arrivions très tard dans un hôtel où il n'y avait pas de lits pour tout le monde, nous devions dormir à deux par lits ! Mais malgré la pression et les difficultés, il y avait une ambiance extraordinaire, c'était vraiment une expérience unique !

N.E. : Une expérience qui vous sortait aussi de votre monde habituel...

S.S. : Oui, car quelquefois le monde intellectuel méprise le sport. Mais le sport, c'est l'essence d'un peuple, sa fierté. Partout les coureurs français étaient attendus, applaudis, encouragés, adulés, cela représentait beaucoup pour ce peuple qui les attendait.

N.E. : Est-ce que vous avez parfois eu la tentation de photographier d'autres sports ?

S.S. : À mes débuts, je cherchais ma voie et j'ai un peu tout essayé, j'ai fait des photos de courses de voitures et de motos, mais cela ne m'intéressait pas trop et j'ai abandonné. Plus tard, j'ai eu la proposition de photographier une des plus grandes équipées de football du Brésil, en faire une exposition et un livre etc., mais ils n'ont pas eu de financement et nous avons renoncé. Une autre proposition était de photographier le Real de Madrid, de suivre les joueurs, de vivre avec eux. Encore une fois, ce qui m'intéressait, ce n'est pas le sport comme tel, la performance, mais la vie de ces garçons, la convivialité, les grands groupes de supporters, bref tout ce qui tournait autour, mais cela ne s'est pas fait non plus car tous ces grands joueurs avaient des contrats d'exclusivité avec les marques qui les sponsorisaient, et ne pouvaient pas se laisser photographier en dehors de ce cadre. Enfin, à un moment de ma vie où je ne pouvais pas quitter la France car je n'avais plus de passeport brésilien, enlevé par la dictature militaire de mon pays d'origine, j'attendais donc d'avoir la nationalité française, j'ai eu l'occasion de photographier le trophée Lancôme, un grand tournoi de golf, et donc de côtoyer de grands joueurs, j'ai fini par photographier quelques grandes étoiles du golf mais cette fois encore, ce qui m'intéressait, c'était l'environnement de ce sport... J'y ai rencontré quelqu'un de sympathique, il a vu que j'étais photographe, je lui ai demandé quelle était sa profession, et il m'a répondu « Roi des Belges » ! ■

En haut : Sebastião Salgado, vue extraite de la série *Le Tour de France*, 1986.

LA MÉTAMORPHOSE DES ST

Par **Aymeric Zublena**, membre de la section d'Architecture

Concevoir des stades, ces arènes où, dans une commune passion, dans un vibrant enthousiasme, se rassemblent des dizaines de milliers de spectateurs, est une étape importante dans le parcours d'un architecte. Nous sommes quelques-uns en France et dans le monde à avoir eu cette chance. Je ne sais pas combien de stades se sont construits ces trente dernières années. À chaque Coupe du monde, Jeux olympiques, Euro football, il s'en réalise de nouveaux.

Longtemps érigés à la périphérie des villes, ces monuments du sport sont aujourd'hui conçus comme des catalyseurs d'urbanité. Ils étaient, à l'origine, projetés et dessinés pour accueillir des manifestations sportives et un public, pour l'essentiel, masculin. Je n'évoquerai pas ici les parades de certains régimes totalitaires. Les stades récents ont une vocation plus large, ce sont d'immenses enceintes où peuvent se déployer les spectacles les plus variés pour un public diversifié, accueilli dans des conditions de confort que n'ont pas connues ceux qui fréquentaient les stades anciens.

En haut : le stade Vélodrome de Marseille, rénové en 2014. Photo V. Paul pour Arema

Leur utilisation, autrefois intermittente, quelques jours par mois, est de plus en plus régulière. Ces constructions, souvent financées auparavant par la collectivité, le sont maintenant par des investisseurs privés. Ce sont des « machines à spectacles », des machines spectaculaires qu'il faut rentabiliser, magnifiques architectures dont les dimensions et les prouesses techniques les apparentent aux ouvrages d'art. La télévision aime à les présenter, les caméras à tourner autour pour faire découvrir leur immensité et l'arabesque de leurs couvertures.

Comment se conçoit l'architecture de ces monuments, qu'est-ce qui la détermine, qu'est-ce qui inspire les architectes ?

Un stade c'est d'abord une arène. Sa forme rectangulaire, selon le mode anglais, ou elliptique, si elle doit accueillir l'athlétisme, est dictée par des exigences fonctionnelles : parfaite visibilité pour chacun des 60.0000 ou 80.000 spectateurs assis dans la vertigineuse verticalité des gradins, rapidité d'évacuation du public après le spectacle, sécurisation et stricte différenciation des secteurs où circule la foule, voiries spécialisées et souterraines pour les cars des sportifs, les caravanes de télévision, les pompiers, les ambulances, les camions des techniciens etc.

Ce sont ces contraintes qui déterminent la géométrie de l'arène. Tous ceux qui ont pu découvrir la pelouse et l'envolée des gradins au sortir du couloir qu'empruntent les sportifs au moment du match, ont eu le souffle coupé devant l'ampleur de l'espace qui

s'ouvre devant eux. Mais pourtant ce n'est pas là que s'expriment de la façon la plus marquante, la plus spectaculaire, l'innovation architecturale et l'invention formelle qui caractérisent les nouveaux stades.

C'est dans l'enveloppe qui les recouvre que se manifestent leur originalité et leur nouveauté. Ces enveloppes, ces toitures sont conçues pour répondre aux exigences de confort des spectateurs d'aujourd'hui et aux besoins des organisateurs de spectacles. Mais elles sont surtout la signature architecturale des nouveaux stades.

Rappelez-vous, les gradins de la plupart des stades construits avant la Seconde Guerre mondiale, et même quelques années après, n'étaient que partiellement couverts par de modestes auvents d'une architecture sommaire. Au stade de Colombes rénové pour les Jeux Olympiques de 1924, l'architecte Louis Faure-Dujarric ne couvrit qu'une partie des gradins par de simples charpentes métalliques pour respecter le budget limité qui lui était imposé.

Ce n'est qu'en 2000 que les gradins du stade Olympique de Berlin, dessiné dès 1933 par Werner March, furent recouverts en totalité. Ceux du « Stade des Marbres », conçu en 1928 à Rome au sein du Foro italico par Enrico del Debbio, ne le seront pas.

Souvenez-vous du Maracana, ce temple mythique du « Futbol » construit par le Brésil pour accueillir la coupe du monde de 1950, pensez aux 200.000 spectateurs cuisant, debout, stoïques sous les rayons d'un soleil implacable. Seuls quelques rares privilégiés étaient à l'abri. C'est bien plus tard qu'une première couverture complète fut réalisée. Réduit à 79.000 spectateurs et mis aux normes de la FIFA pour la Coupe du monde de 2014 et les Jeux Olympiques de 2016, il est maintenant doté d'une magnifique couverture annulaire.

En 1967, Roger Taillibert projette le nouveau Parc des Princes. Il imagine une couverture révolutionnaire en béton, immense auvent elliptique de cinquante mètres d'encorbellement. Moins de dix ans plus tard, il réalise le stade olympique de Montréal et sa couverture de toile suspendue à une immense tour inclinée. Elle deviendra le symbole de la ville.

J'ai toujours en tête le stade de Munich construit pour les Jeux Olympiques de 1972 par l'architecte Behnisch et sa merveilleuse toiture conçue par Frei Otto.

En I994, je dessine, avec mon confrère Macary, le Stade de France et son disque de six hectares qui flotte à 40 mètres au-dessus de l'arène et du parvis. Puis, à Suwon en Corée du Sud, la toiture du stade des « Blue Wings » qui prend la forme d'une immense aile d'oiseau. Au nouveau stade olympique d'Istambul, le croissant de la couverture repose sur une poutre de 200 mètres de portée, évocation d'un pont jeté entre deux continents.

Récemment, avec la Scau et Didier Rogeon, nous couvrons le stade Vélodrome de Marseille d'une vague opalescente. Elle s'illumine le soir des matchs des lumières colorées et changeantes qui inondent les gradins.

Le Wembley stadium de Norman Foster, son arche de 133 mètres inscrite dans le ciel de Londres et son toit rétractable accueillent en 2012 les Jeux Olympiques.

En 2013, Rudy Ricciotti livre le nouveau stade Jean Bouin recouvert d'une enveloppe alvéolaire, à double courbure en BFHUP (béton fibré à ultra haute performance).

À Nice, le stade de Jean Michel Wilmotte déroule depuis 2013 sa coque de verre. À Lille, dans le stade Pierre Maurois, Valode, Pistre et Ferret font coulisser le toit, tapis volant d'acier de 7400 tonnes qui couvre ou découvre la pelouse.

Je ne saurais oublier la magnifique corolle du vélodrome et de la piscine olympique de Berlin conçus en 1992/99 par Dominique Perrault, ni les voiles tendues du stade Charlety d'Henri Gaudin.

Dans le monde, de grands architectes ont construit et construisent encore des stades splendides qui répondent à de nouvelles fonctions. En magnifiant cette simple exigence des maîtres d'ouvrages : protéger des intempéries des milliers de spectateurs, ils ont, par des architectures audacieuses, participé à la métamorphose des stades, transcendé la réponse fonctionnelle et réalisé des chefs-d'œuvre. ■

LA FABLE ET LA NORME PAR L'IMAGE

Le caractère fictionnel des « documentaires » de Leni Riefenstahl

Par **Johann Chapoutot**, Professeur d'Histoire contemporaine à Paris-Sorbonne (Paris IV), auteur de *Le Nazisme et l'antiquité* (PUF) et de *La loi du sang. Penser et agir en nazi* (Gallimard)

Avec Leni Riefenstahl, qui était une des actrices les plus en vue, comme Marlene Dietrich, de la fin des années 1920 en Allemagne, et qui, contrairement à l'héroïne de *L'Ange bleu*, fit le choix de rester en Allemagne en 1933, les nouveaux maîtres de l'heure ont trouvé une de leurs propagandistes les plus talentueuses – un talent qui fait de ses images, aujourd'hui encore, le rendez-vous incontournable, semble-t-il, de tout documentaire sur la période 1933-1945.

Depuis le début de leur aventure politique, les nazis exprimaient leurs ambitions et leurs conceptions politiques en termes de mouvement (« die Bewegung ») mais aussi de masses (« Massen », « Kolonnen », « Block »). L'image animée du cinéma de Riefenstahl leur offrit le mouvement, et les sujets qu'elle filmait les masses, l'architectonique humaine et de pierre qui exprimait leurs ambitions de domination totale.

On retient du cinéma de Riefenstahl les travellings parfaits qui, au sol ou aériens, parcourent les « puissantes colonnes de notre mouvement » (Hitler) : alignements d'hommes au cordeau sur les esplanades de Nuremberg, verticalité des drapeaux suspendus derrière l'orateur... Ce qui se donne à voir, dans une mise en scène très pensée, est l'ordre nouveau de l'Allemagne régénérée par la vision du monde et la pratique politique nazies. À la société atomisée de la République démocratique, à l'agrégat informe des individus hérité de la Révolution française, puis des révolutions de 1848 et de 1918, succède la communauté organique et organisée, la communauté militaire de l'Allemagne en guerre, impeccablement alignée derrière son chef comme une troupe au combat. Ce que les films de Leni Riefenstahl devaient donner à voir aux Allemands et au monde, c'était avant tout l'ordre retrouvé, la pacification d'une communauté allemande auparavant divisée par les querelles de partis, et désormais réunie autour d'un but et de principes communs. C'était aussi la joie de la vie communautaire, les jeux qui émaillaient la vie du camp de SA ou de Jeunesses Hitlériennes, les réjouissances du groupe avant le travail et l'exercice de la discipline. Les images, imposantes, ont une fonction puissamment normative et performative : elles devaient dire aux Allemands et au monde la vérité de la nouvelle Allemagne, et conduire les membres de la « communauté du peuple » à prendre eux aussi, chacun, leur place dans le rang. La qualité et la force de ces images sont telles que, aujourd'hui encore, l'usage documentaire et scolaire qui est fait du cinéma de Riefenstahl signe une forme de victoire mémorielle des nazis : ce cinéma donne une idée fausse de ce que fut le IIIème Reich, l'idée que ses responsables eux-mêmes voulaient que l'on s'en fît. La géométrie humaine impeccable, l'irréprochable ballet des cérémonies, la succession très précise des activités masque obstinément ce que fut le quotidien militant, et la réalité organisationnelle du « mouvement ». La cinéaste, par l'art du montage, parvient à masquer l'ennui écrasant des participants aux grand-messes de Nuremberg : l'attente entre les cérémonies, puis les longues heures à rester debout, au garde-à-vous, dans une tétanie morale et musculaire dont Hitler lui-même se plaignait. Les images de joie sont trompeuses : dans la ville de Dürer, la mélancolie n'est pas totalement couverte par les fanfares et les défilés. Les images d'ordre induisent tout autant en erreur : la prolifération des institutions, instances, officines du parti, de ses différentes organisations, et de l'Etat produisent ce que les historiens appellent pudiquement une polycratie, et que l'on pourrait tout aussi bien qualifier de maelström. Il est possible que la multiplication d'instances concurrentes et leur rivalité permanente aient procédé d'un darwinisme social bien pensé et appliqué aux structures administratives. La réalité n'en était pas moins une débauche d'énergie, de luttes intestines et de contradictions permanentes générées par une rivalité implacable. Corollaire de ces rivalités : le chaos des ambitions, mais aussi une corruption féroce, la course aux honneurs s'accompagnant d'une volonté d'enrichissement des nouveaux maîtres de l'heure, sur les territoires dominés (l'Allemagne, puis l'Europe) que bien des responsables, à tous les niveaux de la hiérarchie, considéraient comme des réserves de chasse.

L'usage documentaire, c'est-à-dire illustratif et non critique, des images de Leni Riefenstahl nous masque donc la réalité d'une Allemagne nazie instable, chaotique, hésitante et contradictoire – ces hésitations et contradictions permettant de comprendre la poussée en avant dans la conquête et dans le crime, produits d'une radicalisation cumulative qui permet seule de comprendre la dynamique militaire, répressive et meurtrière du régime.

L'image, très normée, que Leni Riefenstahl nous donne du IIIème Reich, image elle-même productrice de normes (s'aligner, prendre son rang, être productif et joyeux...) est donc une fiction – ce qui,

une fois encore, rend problématique son usage documentaire, sinon pour investir et comprendre une vision du monde et un projet politique.

Fictionnel, le cinéma de Léni Riefenstahl a aussi pour fonction de produire une fable, un récit historique imaginaire sur l'origine et le devenir de la race nordique. Cette fonction est dévolue à l'autre grande œuvre de la cinéaste, son film sur les Jeux Olympiques de 1936. Le prologue de ce film se déroule dans une antiquité reconstituée, jonchée d'œuvres qui sont autant de signes d'une Grèce classique de pacotille, d'où tout souci de la chronologie, donc toute historicité, a été évacué : le prologue présente ainsi une Vénus de Milo, le Parthénon et ses caryatides, un buste d'Alexandre le Grand, quelques fûts de colonne brisés placés littéralement sur le même plan... Dans ce bazar d'œuvres se trouve le discobole de Miron, représentation achevée de l'athlète grec, donc germanique-nordique. Dans un fondu-enchaîné saisissant, la cinéaste anime cette statue qui, par la magie du procédé cinématographique, s'anime pour laisser la place à un athlète bien vivant, Erwin Huber, qui prolonge et achève le geste du discobole et lance le disque. Le message, sans être explicite, est limpide : la chair contemporaine accomplit le destin des pierres antiques. La vérité de la race nordique, déposée dans le conservatoire de pierre de la statuaire antique, est révélée et animée par l'Allemagne contemporaine, qui, par sa politique raciale et eugéniste, achève ce que les Grecs de l'antiquité, des hommes du Nord, avaient esquissé. En quelques séquences, c'est donc toute une histoire de la race germanique-nordique qui est contée ici : les Grecs étaient des Germains, et le nazisme renoue la chaîne des temps en accueillant les Jeux olympiques à Berlin, en recréant le type d'homme sain et beau que l'antiquité était censé avoir promu.

Bien loin d'être le simple *reporter* qu'elle prétendait être et que l'on voit encore trop souvent en elle, bien loin de *rapporter* la simple réalité du IIIe Reich, Leni Riefenstahl a été une productrice de « vision du monde » (*Weltanschauung*) : par ses images, elle a puissamment contribué à édifier le monde nazi, celui de la fable historique (en recréant l'antiquité, le nazisme permet à la race nordique de revenir à sa vérité et à son authenticité) et de la norme comportementale et éthique (l'ordre et la joie). La diffusion des images qu'elle a tournées, dans une répercussion démultipliée par la profusion croissante des documentaires « historiques » sur la période nazie, diffusion brute, illustrative et non critique le plus souvent, signe donc une faillite de l'intelligence historienne et une victoire, posthume et saisissante, du projet de la cinéaste et de ses commanditaires : faire passer la fiction pour le réel. ■

En haut : l'athlète Erwin Huber en plein tournage de la scène du discobole, sur les plages de la Baltique, été 1936.

La lenteur de l'estampe, la vivacité sportive, voilà deux temporalités bien contradictoires… Pourtant le XXe siècle a vu certains graveurs et lithographes représenter des manifestations sportives, dans la lignée de Géricault et de sa fameuse lithographie de 1818, *Les Boxeurs*. Et de fait, c'est ce sport plus que tout autre qui semble avoir en premier lieu inspiré les adeptes du noir et blanc. On pense à George Bellows (1882-1925) qui produisit de magnifiques lithographies en noir et blanc, très sculpturales de combats de boxe. On pense par exemple à son *A Stag at Sharkey's* de 1917. Un autre artiste, illustrateur et graveur, complètement oublié maintenant, Robert Riggs (1896-1970), illustra aussi avec talent ce sport. En France, l'artiste qui fut le plus séduit par cet univers et qui connaît aujourd'hui une sorte de purgatoire, fut André Dunoyer de Segonzac (1884-1974). Il s'intéressa de près à tous les sports, à la danse également, et réussit avec succès à fixer l'instantané du mouvement dans des eaux-fortes très libres. Outre les rings, il fréquenta assidument les stades, le Vélodrome d'hiver et illustra toutes sortes de compétitions sportives, natation, cyclisme, athlétisme, avec toutefois lui aussi une prédilection

Illustrations : André Dunoyer de Segonzac (1884-1974), gravures à l'eau-forte extraites de *Tableau de la boxe* par Tristan Bernard, 1922, Éd. de la Nouvelle Revue française.

LE SPORT VU PAR UN SYMPATHISANT

Par **Érik Desmazières**, membre de la section de Gravure

pour la boxe et un réel talent à « griffonner » le cuivre avec légèreté tout en saisissant avec justesse le mouvement, la vitesse, les jeux de jambes... Voilà ce que ce « sympathisant du sport » écrivait en novembre 1958 à l'occasion de l'élaboration de son catalogue raisonné :

Le sport vu par un sympathisant :
Je n'ai jamais été un vrai sportif – ni passionné, ni même convaincu -. Mais plutôt un vague amateur, et surtout : un « voyeur ». J'aimais et j'aime toujours « regarder » les beaux mouvements : ceux des danseuses comme ceux des athlètes : Isadora Duncan comme Nijinski ou Gaudin, comme Carpentier. « C'est beau comme Racine », clamait un jour Romain Coolus pendant un combat de Carpentier : « même élégance, même style, même mesure ! »
Mes débuts sportifs commencent vers 1894 par l'achat d'une bicyclette au magasin du « Bon Marché ». Cette machine - cadeau de mon père, malgré l'opposition de ma mère qui y voyait une dépense dangereuse et inutile - a été le premier témoin de ma vie sportive : large guidon, caoutchoucs pleins, munie d'un cadre : en 1894 c'était d'une extrême « nouveauté ».
Plus tard, un peu de tennis et de football, le jeudi, quand j'étais au lycée Henri IV, puis, à l'époque de ma rhétorique, course à pied, le « mille cinq cents mètres », au Sporting Club universitaire de France, dans le parc de Sceaux.
Je n'ai réalisé aucune performance intéressante à cette époque, où Giraudoux était champion de France du « 400 mètres », en 54 secondes, je crois.
En fait, un seul sport m'a vraiment conquis : la chasse à tir au chien d'arrêt que je pratiquais à Boussy-Saint-Antoine sur les terres de la ferme, propriété de ma grand-mère, Clémence Persil. Ce beau domaine en lisière de la forêt de Sénart [...] Je restais des heures en observation tout en lisant Jules Verne et Walter Scott et, plus tard, Balzac et Stendhal.
Après vingt ans, j'ai délaissé la chasse : la peinture et le dessin m'ont absorbé complètement.
Vers 1912, plus par amitié que par goût sportif ou hygiène, j'ai pratiqué l'escrime chez mon ami Paul Poiret, le couturier artiste et mécène.
J'y retrouvais Boussingault, Chéruit et des artistes dont la chère Marie Laurencin qui venait croiser le fer avec nous. Elle tenait son fleuret de la main droite et son face-à-main de la main gauche, pour mieux observer son adversaire à travers le masque métallique.
C'était un rendez-vous charmant, plus parisien que sportif. Quant à l'« l'auto » je ne la mentionne que pour la forme – la considérant plutôt comme un fauteuil roulant pour me rendre sur « le motif », et ne l'utilisant qu'à l'extrême ralenti.
De tous les sports, c'est la boxe qui m'a le plus passionné. Entre 1910 et 1914, à la grande époque des Sam Langford, Sam Mac Vea, Joe Jeannette, Harry et Willie Lewis, Dixie Kid, Klaus, Papke, j'ai pu assister aux débuts de Carpentier, j'ai vu Moreau et Bernard dans leur pleine forme et j'ai vu monter sur le ring ces tout débutants qu'étaient Ledoux et Criqui, ces futures champions du monde de l'après-guerre 1914-1918.
J'allais aux grands combats, Salle Wagram, à L'Hippodrome et à La Grande Roue, mais j'affectionnais particulièrement une salle modeste : Les Arènes de Boxe où paraissaient les débutants dans de petits matches de quatre à six rounds au maximum.
Les familles des jeunes boxeurs étaient présentes dans la salle : « Ne t'énerve pas », criait une mère anxieuse dans la salle, à son fils qui distribuait des swings dans le vide. Entre chacun des rounds, un soigneur allaitait maternellement son poulain avec un litre de vin rouge. Souvent, les cordes mal tendues laissaient choir un combattant sur le premier rang des spectateurs...
Ces thèmes du sport, si vivants, si actuels, semblent laisser indifférents trop d'artistes du XXe siècle. Et pourtant, Géricault, Degas, Lautrec, ont indiqué la voie : trop peu l'ont suivie.
C'est encore le témoignage de l'antiquité grecque qui demeure le plus fort et le plus vivant, comme de marbre du Discobole ou ces coureurs inscrits sur les vases antiques, qui semblent encore vivre et courir aujourd'hui ; ils ont vingt-cinq siècles. » ■

André Dunoyer de Segonzac, novembre 1958

Bibliographie :

Tableau de la boxe par Tristan Bernard, illustré de vingt neuf gravures à l'eau-forte par A. D. de Segonzac, Paris, Éd. de la Nouvelle Revue française, 1922.

Dunoyer de Segonzac témoin du sport, témoin du sport = witness to sport, Musée olympique, Lausanne, du 9 mars au 14 mai 1995 / textes Robert Parienté, Éd. Pedro Palacios, 1995.

FILMER LE SPORT : LA LIGNE

Entretien avec **Régis Wargnier**, membre de la section des Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel

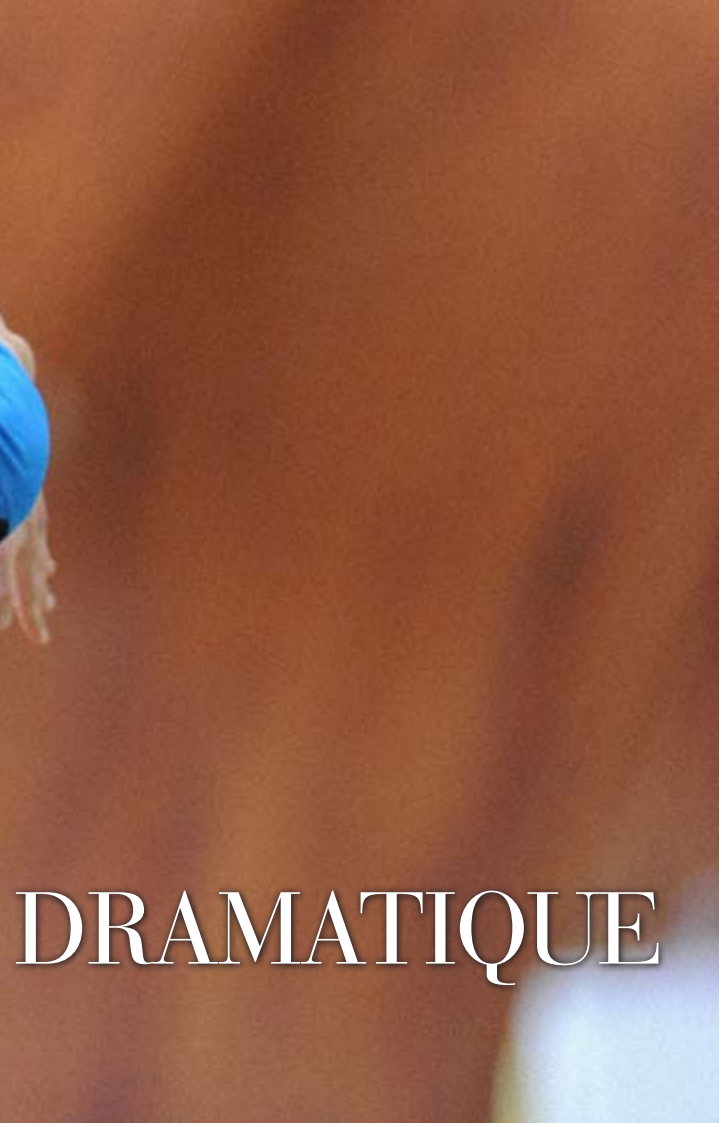
Nadine Eghels : Vous avez réalisé dernièrement* La ligne droite*, un film dont les personnages s'adonnent à la course à pied, mais le sport est présent depuis longtemps dans votre cinéma. En quoi le sport est-il une source d'inspiration pour vous ?

Régis Wargnier : En effet le sport a toujours été très présent même si cette intention n'est pas affirmée au départ. Dans mon premier film, *La femme de ma vie*, Jean-Louis Trintignant joue le rôle d'un ancien navigateur ; dans *Indochine* le personnage joué par Vincent Perez fait partie d'une troupe d'aviron de la marine dans une course ils sont opposés à une équipe formée par les coolies, et cette image des rameurs revient d'ailleurs à la fin du film. Dans *Une femme française*, il y a une scène allégorique, que j'aime beaucoup, une scène de trapèze avec une femme qui voltige entre deux hommes. Dans le film *Est-Ouest* le jeune russe orphelin, Sacha, est un nageur engagé dans l'équipe nationale d'URSS où il représente l'Ukraine, s'il gagne il fera partie d'une délégation de natation qui ira à Vienne, mais il sera envoyé à Odessa, et finalement gagnera l'Ouest à la nage en traversant le détroit pour rejoindre un cargo au large ; il passe ainsi de la piscine au fleuve, et du fleuve à la Mer Noire. J'ai fait un film anglais sur des anthropologues qui passent leur temps à cheval, dans un endroit très reculé qui abrite leurs recherches. Et on arrive à *La ligne droite* où le sport est vraiment central.

N.E. : Comment est né le projet de ce film ?

R.W. : Je suis un fan d'athlétisme, et comme Paris allait accueillir les championnats du monde, j'avais proposé à France télévision un sujet sur l'athlétisme, un sport que les gens connaissent mal, beaucoup moins bien que le football, le rugby ou le tennis. J'avais le projet de filmer de très grands athlètes, de les suivre jusqu'avant la finale. Je pensais à l'éthiopien coureur de fond Haile Gebreselassié, à la championne allemande de saut en longueur Heike Drechsler, au marocain Hicham El Guerrouj pour le demi-fond. Ils ont tous les trois accepté et je suis allé les filmer huit jours chez eux. Ce furent des semaines passionnantes, qui ont abouti à ce documentaire devenu culte, intitulé *Cœur d'athlètes*. Il a été diffusé très souvent sur les chaînes publiques chaque fois qu'il y avait un championnat. Je les ai ensuite filmés lors de leur arrivée à Paris, et jusqu'aux compétitions, ce qui a constitué la matière d'un autre documentaire, *D'or et d'argent*. C'est en suivant Hicham El Guerrouj à l'entraînement à Charlety, que j'ai vu une scène qui m'a marqué : des gens sont arrivés, tenant d'autres par la main. Ensuite un guide, volontaire et bénévole, a pris un athlète non-voyant en charge, et il s'est mis à courir en le tenant relié par un fil.

J'ai été saisi par cette image du fil reliant un guide qui, sur les tablettes, n'existe pas, à un athlète, qui sans lui ne voit pas où il va. Pour le guide, l'effacement est total : il faut que dans les derniers mètres il laisse l'athlète passer devant lui et franchir le premier la ligne d'arrivée, sinon ils sont disqualifiés. Cette thématique du binôme constitué par l'athlète non-voyant et son guide contenait tout ce qui m'intéresse dans le sport : l'effort, la concentration, le doute, le dépassement, l'adversité. Dans le film c'est Rachida Brakni qui joue la guide d'un jeune homme non-voyant qui a perdu la vue accidentellement ; il y a d'abord une phase de colère, de refus puis d'acceptation du handicap. Quand il commence à reprendre goût à la vie, elle croit que c'est gagné...puis c'est l'accident, car ils vont trop vite. Viendra ensuite la reconquête, avec cette fois la sûreté. Nous avons eu le droit, exceptionnel,



d'inscrire notre course au milieu du grand meeting Areva au stade de France. Le tournage de notre scène s'est déroulé devant 46000 spectateurs (qui avaient été prévenus), et nous n'avions droit qu'à une seule prise ! Mais malheureusement, c'est Rachida qui s'est blessée juste avant, une rupture du tendon d'Achille. J'ai donc, en vingt-quatre heures, modifié le scénario en y intégrant sa blessure bien réelle, et j'ai mis quelqu'un d'autre à sa place pour la course, qui la remplaçait dans la fiction comme dans la réalité.

N.E. : Vous aviez choisi pour ce rôle une actrice qui était vraiment une coureuse ?
R.W. : Oui, Rachida avait un passé d'athlète, quand elle avait dix-huit ans elle courait le 200 mètres et elle a une belle foulée ! Je dois préciser que si ce film a pu se faire, c'est grâce à l'aide de la Fédération d'athlétisme, qui nous a aussi permis de filmer notre course dans le cadre du meeting au stade de France, de travailler à Charlety, d'inscrire nos deux acteurs à l'INSEP au Bois de Vincennes où ils se sont entraînés avec des sportifs de haut niveau et des entraîneurs officiels qui les ont intégrés dans leurs groupes.

N.E. : Pour les autres films, les personnages sportifs étaient joués par des doublures ?
R.W. : Pour certaines scènes d'*Est-Ouest*, oui, par exemple quand le nageur russe se retrouve dans le détroit d'Odessa, avec une mer très houleuse, il fallait un nageur professionnel et nous avons eu la chance de tourner avec d'anciens champions d'Ukraine. Pour *Indochine*, nous n'avons pas trouvé en Malaisie, où se tournait le film, une équipe de rameurs à la peau blanche, et nous sommes allés les chercher à Hong-Kong où il y avait un club de rameurs britanniques. Vincent Perez a donc été s'entraîner avec eux, et ensuite ils nous ont rejoints sur le tournage à Ipoh. Le jour de la première d'*Indochine* à New York, un de ces rameurs est même venu nous voir !

N.E. : Pourquoi le sport est-il tellement cinématographique ?
R.W. : Actuellement il faut aborder autrement le sport au cinéma, car il y a une extraordinaire et imbattable concurrence de la télévision, qui filme avec 25 caméras, au centième de seconde, sous tous les axes, et vous avez une image très belle qui en plus vous est renvoyée au ralenti. Au cinéma on n'a pas les moyens de filmer comme cela, notre force est de nature dramatique, nous devons inclure les personnages dans une histoire forte. C'est la raison pour laquelle il y a très peu de films sur le sport. Par exemple il n'y a pas de grand film sur le foot, pourtant il y a des figures intéressantes ! Le seul sport sur lequel il y a davantage de films, c'est la boxe, mais c'est aussi à cause de l'environnement ; ce sont souvent des films noirs, avec des mafieux, qui permettent de plonger dans un milieu social au bord de la délinquance, on est proche du polar. En ce qui concerne la course automobile, il y a quelques films, avec Steve Mac Queen notamment... Il y a eu aussi quelques films intéressants sur le rugby - pas celui de Clint Eastwood, qui ne s'est en fait pas du tout intéressé au rugby, laissant toutes les prises de vue du jeu filmer par une seconde équipe, - comme *Le prix d'un homme,* de Lindsay Anderson, un film très dur mais très sauvage, en 1963. Toujours dans les années soixante, un autre film anglais, *La solitude du coureur de fond*, de Tony Richardson, magnifique, et *Un enfant de Calabre*, de Comencini. Et récemment *Jappeloup,* sur l'équitation, de et avec Guillaume Canet, qui est cavalier, et auquel Pierre Durand lui-même (le cavalier dont le film raconte la destinée) a collaboré.

N.E. : Peut-être faut-il mieux mettre ces films en valeur ?
R.W. : Le Prix Victor Noury, Prix de cinéma de l'Institut décerné sur proposition de l'Académie des Beaux-Arts, vient de récompenser un jeune cinéaste, Sacha Wolff, auteur d'un film formidable sur le rugby, une fiction intitulée *Samouraï.* Ce cinéaste a eu une formation de documentariste à la Femis, on s'en rend compte à sa manière de filmer le sport, mais en même temps il a réalisé une fiction passionnante avec des personnages attachants.

N.E. : Pourquoi si peu de films finalement ?
R.W. : Le sport est un immense sujet, mais il fait peur aux cinéastes qui se disent que leurs images seront moins riches que celles de la télévision... Au cinéma, nous devons donc inscrire le sport dans une ligne dramatique, le sport de peut pas être le sujet principal, c'est une des activités, voire la passion de notre héros. Et la nôtre. ■

En haut : Rachida Brakni (Leïla) et Cyril Descours (Yannick) dans *La Ligne droite*, film français réalisé par Régis Wargnier, sorti en 2011, qui traite de l'athlétisme handisport. Photo Stéphane Kempinaire.

CHARLES CHAYNES

Élu, en novembre 2005, dans la section de Composition musicale au fauteuil de Marius Constant, Charles Chaynes, disparaissait le 24 juin dernier. Photo Brigitte Eymann

Né à Toulouse en 1925, Charles Chaynes travaille la musique dès son plus jeune âge avec ses parents, musiciens, professeurs au Conservatoire. Il poursuit ses études au Conservatoire National de Paris, où il obtient les prix de violon, harmonie, fugue, composition, avant de se voir décerner le premier Grand Prix de Rome en 1951.
Très marqué par les influences de Bartók et Berg, Chaynes explore dans un premier temps l'écriture instrumentale exclusivement. Mais à partir des années 1980, son œuvre se tourne résolument vers la voix qui le fascine depuis l'enfance. Souvent inspiré par les mythes antiques et les cultures non occidentales, il compose quatre opéras : *Erzsebet* créé à l'Opéra Garnier en 1983 dans une mise en scène de Michael Lonsdale, *Noces de sang* en 1986, *Jocaste* en 1991, puis *Cécilia* en 1996 créé à l'Opéra de Monte-Carlo en 2000 dans une mise en scène de Jorge Lavelli.
Mais la carrière de Charles Chaynes est tout autant celle d'un homme de radio, d'administration et de communication : entré comme producteur à la RTF en 1956, il succède en 1964 à Marius Constant en tant que directeur de France Musique, fonction qu'il occupe pendant dix ans et où il milite activement pour la généralisation du direct et l'ouverture au public. Il est ensuite nommé en 1975 à la tête du service de la Création musicale à Radio France, où, en prise directe avec la création contemporaine, il joue un rôle actif dans la vie musicale française à partir de très nombreuses commandes. Il exerce ainsi une influence importante dans le renouveau de l'opéra en France. ■

« Sa technique d'écriture est marquée par une profonde indépendance. La recherche des sonorités, les combinaisons des timbres toujours renouvelées, sont une constante de sa production. Il a compris le sens des recherches de son temps, y apportant sa contribution avec une vive invention.»

Claude Rostand, Dictionnaire de la musique contemporaine

RENÉ QUILLIVIC

René Quillivic, membre de la section de Gravure, est décédé le 20 juillet. Il avait été élu dans notre Compagnie en 1994 au fauteuil d'André Jacquemin. Son confrère Pierre-Yves Trémois lui rend hommage. Photo Juliette Agnel

« René, nous connaissons ton œuvre multiforme, profonde, mais tu étais si secret. Tu avais parfois ce côté « bougon » ! Alors on se disait : il a mauvais caractère... non, tu avais seulement du caractère, et même on découvrait cette gentillesse qui est souvent l'apanage des « Bretons ».
Ce sont parfois des menhirs de granit, mais aussi des galets d'une douceur érodée par les vagues de l'océan.
La Monnaie de Paris peut s'enorgueillir de tes nombreuses réalisations, telles les médailles doubles dont tu as été l'initiateur et les médailles en taille directe dans l'acier.
Tu disais à notre ami Claude Abeille que graver c'était beaucoup plus que dessiner, c'était inscrire, voire incruster dans la matière, car tes gravures révèlent la trace d'une action.
Quand tu portais une œuvre nouvelle, un timbre par exemple, tu en créais 250...
Cette originalité encore... comme si tu désirais aller « jusqu'au bout ».
Alors tu étais Quillivic.
Tu avais la gravure dans le sang.
C'est un héritage dont tu étais fier.
Comme nous sommes fiers de t'avoir connu, admiré et d'avoir eu le privilège d'être ton ami. ■

PHILIPPE ROBERTS-JONES

Notre confrère le baron Philippe Roberts-Jones, associé étranger de l'Académie des Beaux-Arts, nous a quittés le 9 août dernier. Photo Brigitte Eymann

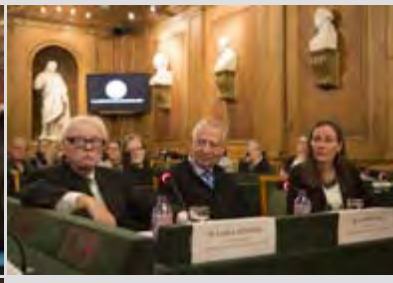
Eminent historien de l'art, écrivain et poète belge, le baron Philippe Roberts-Jones avait été élu en 1986 et installé sous la coupole l'année suivante par son confrère Germain Bazin. Homme discret, humaniste respecté, il a joué un rôle insigne dans la vie artistique belge, assurant de hautes fonctions muséales en Belgique. Il était membre de l'Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique dont il fut président en 1980 et secrétaire perpétuel, membre de l'Académie royale de langue et de littérature françaises de Belgique et professeur émérite à l'université libre de Bruxelles. Né à Ixelles en 1924, et après des études de lettres, de philosophie, d'archéologie et de droit, résistant pendant la guerre, il entreprend une brillante carrière dans les musées belges. En 1961 il est le plus jeune conservateur (âgé de 38 ans) nommé à la tête des Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, dont il assure la réorganisation administrative et artistique avec de nombreuses expositions (Siècle de Rubens, Siècle de Breughel, parmi 92 expositions). Dès 1962 il inaugure le Musée provisoire d'Art Moderne, sous le nom de « Musée de Poche » à Bruxelles, préfiguration de l'expansion des Musées royaux avec la construction en 1974 d'un bâtiment avec 53 salles d'exposition inauguré par le Roi Baudouin et la Reine Fabiola. En 1978 un nouveau Musée d'art moderne est construit, achevé en 1984, scène incontournable de la jeune peinture belge qu'il a contribué à faire connaître. ■

Rencontre

L'ACADÉMIE ROYALE DE SUÈDE

L'Académie des Beaux-Arts a reçu le 17 octobre dernier une délégation de l'Académie royale de Suède, composée de vingt et un membres et conduite par son secrétaire perpétuel, son président et son vice-président.

L'Académie royale des arts de Suède (*Kungliga Akademien för de fria konsterna*) a été fondée en 1773 par le roi Gustave III de Suède. Cette institution indépendante vise à promouvoir la peinture, la sculpture, l'architecture et les autres arts visuels.
La délégation suédoise était représentée par douze artistes plasticiens, trois sculpteurs, deux architectes et quatre membres honoraires. Elle était accompagnée de deux membres de son administration et du directeur de l'Institut suédois et Conseiller culturel auprès l'Ambassade de Suède, Mats Widbom.
Cet échange de vues visait à établir des rapports de coopération et d'échanges artistiques et culturels entre les deux académies, et ouvrir la voie à une collaboration future, dans le cadre du renforcement du dialogue entre académies européennes consœurs. ■



Le Secrétaire perpétuel Arnaud d'Hauterives et ses confrères Érik Desmazières et Aymeric Zublena (à gauche), et (à droite) les représentants de l'Académie de Suède Frederic Bedoire, vice-président et membre honoraire, Leif Bolter, président (artiste plasticien) et Susanna Slöör, secrétaire perpétuel et membre honoraire.

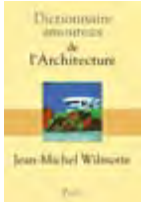
Photos Juliette Agnel

Parutions

Kuwait. Un désert en feu
de **Sebastião Salgado**,
aux éditions Taschen.
Document majeur de l'histoire moderne autant qu'extraordinaire recueil de photographie, *Kuwait. Un désert en feu* est la première monographie consacrée à l'exceptionnelle série réalisée par Sebastião Salgado en 1991 sur la catastrophe humaine, économique et environnementale de l'incendie des puits de pétrole au Koweït.

Le Professeur Marcel Proust
de **François-Bernard Michel**,
aux éditions Gallimard.
Pas d'erreur dans le titre de ce livre. Si Adrien et Robert Proust, père et frère de Marcel, étaient bien professeurs, Marcel Proust mérite le même qualificatif. S'il n'avait pas le statut de professeur de littérature ni de professeur de médecine, il en détenait cependant les compétences, étant doté d'une perspicacité supérieure à celle de ses professeurs parisiens, soignants sans vrais remèdes – son père inclus.

Deux lettres à un jeune architecte
de **Paul Andreu**, illustrations de l'auteur,
aux éditions Fata Morgana.
En 1999, Paul Andreu est sollicité pour donner une conférence sur ses idées et son travail d'architecte. Plutôt que de dresser une liste laborieuse de ses projets passés ou de se perdre dans des théories oiseuses sur l'architecture il écrit, clin d'œil à Rilke, une lettre dédiée aux jeunes architectes pleins de désirs et de questions. Seize ans plus tard, il rédige une nouvelle lettre dans la même veine. Éditées en un seul volume et accompagnées de nouveaux dessins, ces deux lettres forment un dialogue où le Paul Andreu d'aujourd'hui répond à celui d'alors.



Dictionnaire amoureux de l'architecture
par **Jean-Michel Wilmotte**, aux éditions Plon.
Un grand architecte nous parle à la fois de son métier et des chefs-d'œuvre que cet art a fait naître. Il nous invite à une promenade sentimentale et culturelle qui va des aspects concrets de sa pratique professionnelle aux rapports de l'architecture avec les arts plastiques, la musique, le cinéma, l'artisanat [...].

Exposition
Bibliothèque Paul-Marmottan

« Merveilleuses Serres d'Auteuil... »

Photographies de Jean-Christophe Ballot

Par **Robert Werner**, correspondant
de l'Académie des Beaux-Arts

Une œuvre en fonte dédiée aux plantes... Une exposition remarquable à plus d'un titre puisqu'elle nous montre la beauté d'un jardin botanique ouvert au public dans le Bois de Boulogne à Paris - voulu par Louis XV et déjà décoré de serres -, et nous fait admirer son réaménagement à la fin du XIXe siècle. Transformation particulièrement réussie sous la conduite de Jean Camille Formigé (1845-1926), alors architecte en chef des Promenades et Plantations de la Ville de Paris en charge de créer, là, un lieu de production horticole. Il mènera ce travail avec passion, entre 1895 et 1898, agrémentant le futur Jardin des serres d'Auteuil, organisé autour d'un vaste parterre à la française, de cinq serres principales dont la plus grande constitue une prousse technique. Les armatures en fonte, peintes en bleu turquoise, dominent une fontaine ornée du haut-relief en pierre de la *Bacchanale* de Jules Dalou et des mascarons d'Auguste Rodin. En 1998, le jardin et une partie des bâtiments sont inscrits sur la liste des monuments historiques. Mais le projet décidé par la Fédération Française du Tennis en 2011 prévoyant l'extension, sur plusieurs hectares, du stade Roland-Garros suscite, depuis, des tensions, des polémiques, une longue et âpre bataille juridique, la surface de ce parc ayant déjà été amputée d'un tiers en 1968 par la construction de l'échangeur d'Auteuil et du boulevard périphérique. Elle oppose la FFT et la municipalité aux riverains, aux écologistes et aux associations de défense du patrimoine en lutte pour la préservation du jardin et des serres chaudes aux riches collections botaniques. Cependant, la nouvelle extension du stade se poursuit malgré l'action en justice au nom du « droit d'auteur » des héritiers de la famille de Jean Camille Formigé - membre de l'Académie des Beaux-Arts en 1920 -, avec l'arrachage de plusieurs arbres et la destruction de serres... Oui, à voir cette belle exposition, avons-nous jamais eu une si grande envie de les sauvegarder ? ■

Jusqu'au 21 janvier 2017
Bibliothèque Paul-Marmottan
7, place Denfert-Rochereau, Boulogne-Billancourt
www.boulognebillancourt.com

L'emprunt est un moteur capital de la pratique de la composition de Messiaen, de l'évolution de la musique de ce compositeur-chercheur en collecte permanente de ressources pour sa forge transformatrice. Une approche nouvelle de l'invention musicale.

AU CŒUR DE L'INVENTION
Modèles et emprunts chez Olivier Messiaen

Par **Thomas Lacôte**, compositeur, organiste titulaire de la Trinité (Paris), professeur au Conservatoire de Paris (CNSMDP) et **Yves Balmer**, maître de conférences à l'École normale supérieure de Lyon, professeur au Conservatoire de Paris (CNSMDP)

Au cœur de l'invention : la découverte de l'ampleur, de la permanence et de la diversité de la technique d'emprunt d'Olivier Messiaen renforce notre compréhension de l'unité de sa démarche compositionnelle, en reconstituant les liens jusqu'ici souterrains entre analyse et création, en replaçant ses modèles bien connus, chants d'oiseaux ou rythmes hindous, au sein d'un panel beaucoup plus vaste de sources destinées à devenir du matériau compositionnel. En révélant que Messiaen compose essentiellement en transformant du matériau emprunté, ce qu'il a en réalité expliqué dans *Technique de mon langage musical*, puis en dévoilant ce que Messiaen retient des œuvres qu'il admire – non des principes, mais leur matière même –, nous comprenons les éléments essentiels de ce qu'il appelle son « langage musical » comme des outils de prélèvement et de transformation à même de filtrer et revivifier radicalement le modèle, de lui appliquer une marque stylistique d'une originalité frappante. Comprendre la technique d'emprunt de Messiaen nous permet de dresser le portrait d'un créateur dont l'absolue singularité du regard qu'il porte sur ses modèles n'a d'égale que celle de l'œuvre qu'il édifie à partir d'eux.

Comment la connaissance de la technique de l'emprunt peut-elle influer sur notre conception de l'invention musicale, et notamment au sein du XXe siècle ?

La technique de l'emprunt interroge notre conception de l'unité, et de la cohérence comme condition nécessaire de l'œuvre musicale. Messiaen crée essentiellement par agrégation, et non par déduction : son œuvre n'est pas le produit d'un système ou d'un langage organisateur mais le rassemblement, le montage, la coordination, l'ajustement de moments ouvragés choisis pour leur force propre, à une échelle encore plus réduite que les arêtes audibles de ses formes ne le laissaient entrevoir.

Les matériaux de base que Messiaen utilise – mélodies, harmonies, rythmes – sont des objets déjà organisés, dotés selon lui d'une identité remarquable, d'une force qui dépasse leur appartenance à un système, à une « logique », pour se communiquer à l'œuvre nouvelle, mais leur historicité, leur référence stylistique est transcendée par les procédures de prélèvement et de transformation auxquelles Messiaen les soumet. De plus, au-delà de leur seule essence sonore, ces matériaux peuvent aussi être prélevés en relation avec le sens attaché à l'œuvre d'origine, lequel participe en retour à celui que Messiaen construit dans sa propre musique.

Notre étude met au jour un compositeur récoltant et transformateur, dont l'invention s'enracine dans la musique elle-même, dans la multiplicité de ses incarnations, dans la constellation de ses chefs d'œuvre.

S'agit-il là d'une trouvaille personnelle étonnamment singulière ? Touchons-nous au contraire à l'évidence qu'il n'y a pas de création musicale *ex nihilo* ? Découvrir la technique d'emprunt de Messiaen invite à interroger nos conceptions de la composition musicale, ce qu'elles peuvent avoir d'incomplet, d'idéalisé, de mythique, et la responsabilité des constructions théoriques qui ont façonné notre perception du XXe siècle musical dans cet état de fait. ■

Grande salle des séances, le 5 octobre

En haut : Olivier Messiaen dans sa maison de Petichet au début des années 1980. Photo DR, Musée Matheysin

Page 1 : Jacques Muron, *Masque*, 1996, burin, 32,6 x 21,2 cm. Courtesy Fitch-Febvrel Gallery et l'artiste.

CALENDRIER DES ACADÉMICIENS

Édith Canat de Chizy
Le CD *« Over the sea »* d'Edith Canat de Chizy est sélectionné pour le Grand Prix Lycéen des Compositeurs 2017.
Staël. Peindre l'inaccessible (création mondiale), par le Parismozartorchestra, Nathalie Dessay, récitant, dir. Claire Gibault, à la Philharmonie de Paris, le 6 mars et à la Salle Rossini (Paris), le 2 Avril.
Concerto de violon n°2 (création mondiale), par Orchestre National de France, Fanny Clamagirand, violon, dir. John Storgards, à la Maison de Radio-France, le 23 mars.
Lands Away par le John's Lapland Chamber Orchestra, cymbalum, Andras Szalai, dir. John Storgards, à Budapest (Hongrie), le 12 avril.

Jean Gaumy
Sortie en DVD de ses trois premiers films : *La Boucane*, *Jean-Jacques* et *Marcel Prêtre*, aux Éditions Montparnasse.

Marc Ladreit de Lacharrière
Exposition des chefs d'œuvres de sa collection d'art primitif au musée du quai Branly, jusqu'au 2 avril.

François-Bernard Mâche
Interview publique filmée à la Fondation Cartier par Hans Obrist, lors d'une « soirée nomade » intitulée « L'entretien infini » à l'occasion de l'exposition « Le grand orchestre des animaux ».
Carte blanche pour une émission monographique « Epsilonia » sur Radio-Libertaire, le 8 décembre.
Concert monographique d'œuvres du compositeur, en sa présence, au Museum national d'Histoire naturelle, Grande Galerie de l'Evolution, le 13 décembre.

Yves Millecamps
Participe à l'exposition de la M.Y. Foundation au Seoul Museum of Art (SeMA), jusqu'au 20 décembre.

Laurent Petitgirard
Enregistrement de *Bribes* à Paris, Salle Colonne, C. Villaumey, piano, M. Bernier, clarinette, M.C. Bantigny, cello, en décembre
Sortie de *Envols Souterrains* pour orgue, aux Éditions OSF Productions, en janvier.

Trémois
Exposition d'œuvres récentes, « À contre corps », au Musée de l'Accademia delle Arti del Disegno et à la Villa Finaly à Florence, ainsi qu'au Musée d'Histoire de la Médecine à Paris, du 3 au 30 avril.

DISTINCTIONS

Yann Arthus-Bertrand
A été promu Commandeur dans l'ordre national du Mérite, par décret du 14 novembre 2016.

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud d'Hauterives

Bureau 2016

Président : Érik Desmazières
Vice-Présidente : Édith Canat de Chizy

Section I - Peinture

Arnaud d'Hauterives • 1984
Pierre Carron • 1990
Guy de Rougemont • 1997
Yves Millecamps • 2001
Jean Cortot • 2001
Vladimir Velickovic • 2005
Philippe Garel • 2015

Section II - Sculpture

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

Section III - Architecture

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

Section IV - Gravure

Pierre-Yves Trémois • 1978
Érik Desmazières • 2008
Astrid de la Forest • 2016

Section V - Composition Musicale

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

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
Bruno Barbey • 2016
Jean Gaumy • 2016
Sebastião Salgado • 2016

Associés étrangers

S.M.I. Farah Pahlavi • 1974
Ieoh Ming Pei • 1983
Leonard Gianadda • 2001
Seiji Ozawa • 2001
William Chattaway • 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