



LA LETTRE
ACADEMIE DES
BEAUX-ARTS

ART &
LITTÉRATURE

Éditorial

« L'écrit a toujours constitué le socle de ma peinture et je m'en suis largement nourri, dans ma démarche d'artiste comme dans la construction de ma pensée », confesse Gérard Garouste en introduction de sa remarquable contribution à ce dossier de la Lettre.

Ce propos découvre, sous la plume d'un peintre, la profession de foi d'un lecteur. L'œuvre de cet artiste, familier des grands textes de la littérature universelle et instruit de leur complexité, atteste d'un ordre de recherches et de soucis, sans quoi, remarquait Jean Paulhan, l'art comme la littérature ne sont qu'une « plaisanterie assez médiocre » ; preuve que ce projet artistique, parce qu'il s'adosse à l'illusion et à la fiction, est indissociable d'une démarche interprétative et d'une interrogation sur les pouvoirs du langage et de l'image.

De cet aperçu nuancé, révélateur des liens entre esthétique, éthique et politique, on retiendra encore la phrase conclusive : « J'aime ce paradoxe qui veut qu'on se dépare de notre esprit rationnel mais en suivant une vraie discipline. » L'époque étant à l'irrationnel et à la simplification, il y a fort à parier que l'on adhèrera volontiers au projet, sans souscrire pour autant à la méthode.

Car c'est peu de dire que la fonction « somptuaire » de l'art – l'art comme un surplus, comme quelque chose pour rien, qui représente Dieu, le sacré ou ce qui est au-delà – est aujourd'hui mise à mal. De même la fonction de l'artiste qui, dès lors qu'il s'est converti à la religion nouvelle de la production, s'est affranchi de la figure héroïque du créateur, héritée de la révolution industrielle et du romantisme tardif : un créateur chez qui l'appétit de nouveau et l'attachement au sacré se combinaient avec la défiance à l'égard de l'ordre établi et avec la nostalgie d'un temps révolu.

Face au « désenchantement du monde », et en raison de la conscience aiguë et douloureuse que nous en avons, la tentation est forte de pencher vers le négatif. Reste que dénoncer le système, nous dresser contre l'industrie et la technique serait une impasse. C'est pourquoi il est de notre responsabilité d'accompagner le devenir ; de l'affirmer et de le porter, au lieu de le nier, afin de transformer le devenir en avenir. Et, pour ce qui nous concerne, en nous faisant, à nouveaux frais, les héritiers de la question radicale de l'esthétique et de la longue histoire de l'art et des idées.

François-Bernard Michel, de la section des Membres libres
avec **Serge Velay**, philosophe



Retrouvez la *Lettre de l'Académie des beaux-arts* en téléchargement, ainsi que le mini site du dossier thématique, à l'adresse Internet : www.academiedesbeauxarts.fr/actualites/lettre-academie.php

numéro 88
automne-hiver 2018

Éditorial • page 2

Réceptions sous la Coupole :

Jean-Marc Bustamante
Astrid de la Forest
Jean Gaumy

• pages 3 à 5

Colloque :

Palais de l'Institut de France
« **Baudelaire et les arts** »

• pages 6 à 9

Expositions :

Musée Marmottan Monet
« **Collections privées : un voyage des Impressionnistes aux Fauves** »

Palais de l'Institut de France
« **Une odysée sibérienne** »

Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière en partenariat avec l'Académie des beaux-arts 2017

• pages 10 à 13

Dossier :

« **Art & littérature** »

• pages 14 à 35

Actualités :

Franck Riester, ministre de la culture
L'Académie des beaux-arts
« **hors les murs** »

« **Nuit blanche** » à l'Institut de France

• page 36

Hommages :

Gérard Lanvin
Paul Andreu

• page 37

Communications :

« **Le Louvre Abu Dhabi, premier musée universel du XXI^e siècle** »
par Jean-Luc Martinez

« **Être honnête homme à Séville au Siècle d'Or** » par Jean-Louis Augé

• pages 38 et 39

La section de Chorégraphie
Les académiciens

• page 40



JEAN-MARC BUSTAMANTE



Le mercredi 23 mai 2018, Jean-Marc Bustamante, élu membre de la section de Peinture le 7 décembre 2016 au fauteuil de Zao Wou-Ki, a été reçu à l'Académie des beaux-arts par son confrère Henri Loyrette sous la Coupole du Palais de l'Institut de France.

Né à Toulouse en 1952, Jean-Marc Bustamante, peintre, sculpteur et photographe, a dirigé l'École des Beaux-Arts de Paris où il enseignait depuis 1996. Il a également enseigné à la Kunstakademie de Munich en Allemagne de 2010 à 2016. Autodidacte, assistant du photographe et cinéaste William Klein, il réalise dès 1977 des photographies en grand format qu'il intitule *Tableaux*. Puis, il collabore avec Bernard Bazile sous le nom *BazileBustamante*. Les projets, essentiellement des recherches sur les codes picturaux et les systèmes de signes, établissent sa réputation dans le monde des arts. Après 1987, Bustamante poursuit seul sa carrière. Il produit une œuvre poétique et singulière au vocabulaire complexe emprunté à différents médiums. Son travail est aujourd'hui essentiellement tourné vers la peinture.

Jean-Marc Bustamante a exposé dans le monde entier et notamment au musée d'Art moderne de la ville de Paris (1990), à la Galerie nationale du Jeu de Paume (1996) et au Centre national de la photographie à Paris (1999), à la Tate Gallery à Londres (1998), au Kunstmuseum de Wolfsburg (1994), à la Kunsthalle de Bern (1994), au Van Abbemuseum de Eindhoven (1992), à la Renaissance Society de Chicago (1993), au Yokohama Museum of Art (2003), à Yamaguchi au Japon... Il a participé aux Documenta 8, 9 et 10 de Kassel. Il a représenté la France à la 50^e Biennale de Venise en 2003. En 2006, de grandes expositions lui ont été consacrées au Kunsthaus de Bregenz et au musée de Saint-Étienne. En 2007, au musée de Strasbourg, Fabrice Hergott et Jean-Pierre Criqui présentent l'exposition intitulée *L'Horizon chimérique* autour des œuvres de Ed Ruscha et de Jean-Marc Bustamante.

Il a aussi été directeur artistique du Printemps de Septembre à Toulouse de 2004 à 2006, direction qu'il reprend à partir de 2013 en créant *Artist comes first*, le Festival International d'Art de Toulouse. En 2008, plusieurs grandes expositions personnelles lui ont été consacrées notamment au MAC's, le musée des Arts Contemporains du Grand Hornu et au Palais des Beaux-Arts à Bruxelles. En 2012 une exposition à l'Académie de France à Rome, la Villa Médicis, réunissait son travail et les tableaux du peintre hollandais du XVIII^e siècle Peter Saenredam autour de la question du « lieu ». Il conçoit alors une série de peintures sur plexiglas de grande dimension destinée au Grand salon de la Villa. Une nouvelle rétrospective de son travail est présentée au musée de l'Alcala à Madrid. En 2014, il présente une série de nouvelles peintures dans les galeries Bärbel Grässlin à Francfort en Allemagne et Juana de Aizpuru à Madrid en Espagne. Trois expositions personnelles autour de ce médium lui sont consacrées en 2016, à la galerie Thaddaeus Ropac à Pantin, à la Fondation Helga de Alvear à Caceres en Espagne et à la galerie Vera Munro à Hambourg. Une nouvelle exposition personnelle est inaugurée à la galerie Susanne Ottensen à Copenhague en 2017. Il est représenté à Paris par la galerie Thaddaeus Ropac.

Il est chevalier de la Légion d'honneur et commandeur dans l'ordre des Arts et des Lettres.

Extrait du discours d'Henri Loyrette :

“ Vous pensez l'art comme des lieux ; mais des lieux précaires, provisoirement investis et confortés, en attendant d'aller ailleurs. Jamais vous ne vous fixez. Les œuvres se détachent du mur, du sol, sont en lévitation ou en suspens. Elles n'arrêtent pas le regard mais, transparence du plexi non couvert, barreaux d'une cage, évidemment des pièces sculptées, offrent toujours ce qui permet de passer au travers. À peine posé, vous cherchez l'issue. Et cela va de pair avec le goût que vous affirmez pour le « pas fini des choses ». Vous êtes, et le regardeur avec vous, toujours dans l'expectative. » ■



ASTRID DE LA FOREST

Le mercredi 27 juin 2018, Astrid de La Forest, élue membre de la section de Gravure le 1^{er} juin 2016 au fauteuil de Louis-René Berge, a été reçue à l'Académie des beaux-arts par son confrère Érik Desmazières, sous la Coupole du Palais de l'Institut de France.

Astrid de La Forest est née en 1962, à Paris. Très tôt, elle se destine aux arts plastiques. À 17 ans, elle entre à l'école Penninghen de la rue du Dragon. Dès sa sortie, elle intègre l'équipe de décor du théâtre des Amandiers sous la direction de Richard Peduzzi et de Patrice Chéreau. Elle réalise pour ce dernier l'affiche de *Ivanov* de Tchekhov, son premier monotype. Elle collabore comme illustratrice dans de nombreux *media* et son talent de portraitiste la conduit à devenir dessinatrice judiciaire pour la télévision dans les procès politiques et d'assises qu'elle suivra pendant dix ans, couvrant ainsi les procès Touvier, Action directe, ETA etc. Une exposition itinérante de la Bibliothèque Publique d'information de Beaubourg *Traits de Justice* a retracé cette expérience en 2010. Parallèlement, elle poursuit l'apprentissage et le perfectionnement des techniques de l'estampe auprès d'Yonne Alexieff à l'atelier de l'Association pour le développement de l'association culturelle.

Installée en Bourgogne dans les années 90, Astrid de La Forest se consacre d'abord totalement à la peinture puis à la gravure à partir de 1995. Elle a travaillé dans les ateliers Lacourière-Frélaud dont elle a assuré la dernière exposition, René Tazé, et enfin Raymond Meyer à Pully en Suisse avec qui elle a développé ses techniques particulières lui permettant de réaliser de grands formats tant en gravure qu'en monotype. Elle a parfait sa technique à travers le monde dans de nombreuses résidences d'artistes comme l'Institut français de Tétouan au Maroc, en Tasmanie, au Japon, en Irlande et a été récemment invitée pendant un mois à la Villa Médicis - Académie de France à Rome. Astrid de La Forest utilise plusieurs techniques de gravure, eau forte, aquatinte, pointe sèche et carborundum qu'elle pratique soit seules, soit associées, sur des séries limitées ou en monotype. Ses sujets sont essentiellement pris dans la nature sous forme d'aquarelles qu'elle retranscrit en estampes de grand format avec quelques incursions dans le monde animal et les portraits.

Ci-dessous : Érik Desmazières, Astrid de la Forest et Pierre Collin, tous trois membres de la section de Gravure.

En bas : l'actrice et réalisatrice Agnès Jaoui et l'ensemble vocal Canto Allegre ont interprété des œuvres d'Antoine Boësset, Jean-Sébastien Bach et Rossini.

Photos Juliette Agnel



Elle a notamment exposé en Suisse, en Allemagne, en Angleterre, en Belgique et à Paris et est représentée par les galeries La Forest Divonne et Documents 15. Astrid de La Forest a enseigné quatre ans au sein de l'équipe d'arts plastiques de l'École nationale supérieure d'architecture de Paris-Belleville. Elle a été accueillie à la société des peintres graveurs en 2016. Son catalogue raisonné *Gravures, Lithographies, Monotypes (2004-2016)* est co-édité par les Éditions des Cendres et la Galerie Documents 15.

Extrait du discours d'Érik Desmazières :

« C'est avec audace que vous découvrez ces nouveaux chemins, vous qui êtes plutôt rebutée par une certaine gravure « traditionnelle » et une collaboration étroite sur le long terme s'instaure alors avec Raymond Meyer, imprimeur passionné par les expériences et par les grands formats. Là aussi vous faites preuve d'audace, vous n'hésitez pas devant les très grandes plaques de cuivre plus difficiles à manipuler mais qui autorisent une gestuelle plus ample, une vraie chorégraphie sur le métal. Dans cet atelier, vous n'arrêtez pas, il n'y a pas de temps mort, vous vous adonnez au monotype, une merveilleuse technique qui consiste à dessiner, à peindre sur la planche de métal et à transférer ensuite ce dessin sur le papier par le passage sous presse. Et là, encore de l'audace : l'idée vous vient de mélanger gravure et monotype, en plusieurs passages l'estampe s'enrichit ainsi de matières, de couleurs, devient d'ailleurs une œuvre unique ; vous êtes de ces artistes qui voient dans l'estampe plus un art de l'impression, du transfert que de la multiplication. » ■

JEAN GAUMY

Élu membre de la section de Photographie le 13 avril 2016, Jean Gaumy a été installé à l'Académie des beaux-arts, le 10 octobre dernier. Patrick de Carolis, Président de l'Académie, a prononcé le discours de réception écrit par l'architecte Paul Andreu.

Originaire du Sud-Ouest, Jean Gaumy vit à Fécamp depuis 1995. Littéraire de formation, il rejoint l'agence française Gamma en 1973 à la demande de Raymond Depardon et initie, en 1975, deux reportages au long terme sur le milieu hospitalier (*L'Hôpital*, 1976) et le milieu carcéral (*Les Incarcérés*, en 1983). Il rejoint l'agence Magnum en 1977 après s'être fait remarquer aux Rencontres d'Arles en 1976 par Marc Riboud et Bruno Barbey. En 1984, il réalise son premier film, *La Boucane*, nommé au César du meilleur documentaire. D'autres films suivent : *Jean-Jacques* (1987), *Marcel, prêtre* (1994), souvent primés. Cette même année, il commence un cycle d'embarquements hivernaux à bord de chalutiers qu'il poursuivra jusqu'en 1998 et qui donnera lieu en 2001 à la publication du livre *Pleine Mer* (Éditions de La Martinière).

Il réalise de nombreux reportages en Afrique, en Amérique centrale et au Moyen-Orient. Son premier voyage en Iran se déroule lors de la guerre avec l'Irak en 1986. Il se rendra dans ce pays jusqu'en 1997.

Il reçoit le Prix Nadar en 2001 pour ses livres maritimes puis en 2010 pour *D'après nature* (Éditions Xavier Barral), une série de paysages de montagne.

À droite : Jean Gaumy devait recevoir des mains d'Yves Coppens, membre de l'Académie des sciences et Professeur au Collège de France, son « épée », copie d'une très rare spatule pisciforme de l'époque paléolithique.

La cérémonie était ponctuée par des interventions musicales interprétées par Morgan, harpe celtique et voix.

Photos Juliette Agnel

Dès 2005, il engage les repérages et le tournage du film *Sous-Marin* (2008) pour lequel il passera quatre mois en plongée lors d'une mission à bord d'un sous-marin nucléaire d'attaque. Il est alors nommé Peintre Officiel de la Marine en 2008.

Ses nombreux travaux sur les huis clos humains se doublent ces dernières années d'une approche photographique plus contemplative. C'est ainsi que, dès 2008, il entame un travail de reconnaissance photographique qui le mènera des mers arctiques aux territoires contaminés de Tchernobyl.

Durant la même période il aborde en parallèle la série de paysages de montagne qui donnera lieu à la publication du livre *D'après Nature* (Éditions Xavier Barral) et à la création de l'exposition photographique *La Tentation du Paysage*.

Il repart, en 2010, à bord du plus récent des sous-marins dédiés à la dissuasion nucléaire et débute en parallèle une série



photographique sur les falaises normandes ; en 2012, il rejoint Fukushima puis repart en Arctique dans les terres d'Ellesmere et termine l'année au Kirghizstan. En 2013, il participe à la mission B.B.Polar du CNRS Lemar de Brest menée au Spitzberg puis au nord-est du Groenland en 2014, 2016 et 2018.

Il travaille actuellement au Niger avec le comité du film ethnographique Jean Rouch et le dessinateur nigérien Sani Djibo.

Extrait du discours de Paul Andreu :

« Comme d'autres alors, dans cette période où il existe une demande exigeante pour des reportages de toutes sortes, vous parcourez le monde. Dans combien de pays vous êtes-vous rendu ? Des dizaines, pourquoi compter ? Chaque fois cela aura été avec la même détermination de choisir vos sujets, d'aller au fond des choses, de ne pas chercher la confirmation d'une opinion déjà faite, ni même de répondre à une question trop précise, mais de donner à réfléchir. Vous partez sans autre intention que de regarder, de noter pour vous mais surtout pour les autres. On dit que vous avez « un regard », je comprends que cela veut dire à la fois de la patience et une grande promptitude, que vous faites confiance aux formes et aux lignes sans les rechercher comme des ornements. Et puis s'il a pu vous arriver d'aller là où on vous appelait, très vite vous n'êtes plus allé que là où vous décidiez vous-même, librement, d'aller vous interroger. » ■

Colloque | Grande salle des séances de l'Institut de France

BAUDELAIRE ET LES ARTS

Après une première édition consacrée à Marcel Proust en mars 2017, le second colloque de l'Académie des beaux-arts sur le thème « Écrivains et artistes » a eu lieu le mercredi 16 mai au Palais de l'Institut de France. Placée sous la présidence du Secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard, de Patrick de Carolis et d'Adrien Goetz, conçue et présentée par François-Bernard Michel, cette journée de rencontres nous a permis d'explorer cette dimension particulière du poète.



En haut : le Secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard, François-Bernard Michel et Patrick de Carolis pendant la première intervention d'Antoine Compagnon (à droite) consacrée à Traviès de Villers.

À droite : portrait de Charles Baudelaire par Étienne Carjat, vers 1863.

Photos CM Pezon

« La critique en a parlé ! »

Par **François-Bernard Michel**, de la section des Membres libres

Je voudrais rappeler quelques propos majeurs et textes consécutifs de la « critique artistique » de Baudelaire.

Le plus volumineux est celui du Salon de 1845. Nous ne serons « ni cruels », « ni insolents » prévient-il dès l'introduction, « mais impartiaux ». Et il rapporte une analyse très complète et parfois cruelle de 29 tableaux d'histoire, 16 portraits, 26 « tableaux de genre », 26 paysages, 13 dessins et gravures, 17 sculptures. La plus pertinente et élogieuse est évidemment dédiée à Eugène Delacroix.

Sa critique du Salon de 1846 débute curieusement par une adresse « aux bourgeois », auxquels il assène quelques aphorismes :

- Vous « êtes la majorité – nombre et intelligence –, donc êtes la force – qui est la justice ».
- « Or vous avez besoin d'art (...) un bien infiniment précieux », après les fatigues du jour.
- « Vous êtes les amis naturels des arts », parce que vous êtes les uns riches, les autres savants.

Et à ces bourgeois il pose la question : à quoi bon la « critique » ? À valoriser, répond-t-il, des œuvres qui ne le méritent pas mais permettent *ipso facto* de se vanter : la critique en a parlé ! Le voici amené à contredire son affirmation précédente : « Pour être juste, c'est à dire pour avoir sa raison d'être, la critique doit être partielle, passionnée, politique ... ».

Une longue rubrique spéciale est à nouveau consacrée à Eugène Delacroix.

Sa critique artistique suivante est publiée à propos de l'Exposition Universelle de 1855. Elle débute par une diatribe violente contre « une erreur fort à la mode de laquelle je veux me »





Colloque « Baudelaire et les arts »

Le prince du guignon : Traviès de Villers

Par **Antoine Compagnon**, professeur au Collège de France, titulaire de la chaire de Littérature française moderne et contemporaine

Baudelaire aurait connu Traviès de Villers chez le peintre Boissard de Boisdenier, à l'époque où il habitait l'hôtel Pimodan, quai d'Anjou, entre 1843 et 1845. Il l'accompagna dans les cabarets des barrières et devait le louer dans *Quelques caricaturistes français*, publié en 1857, mais conçu avant 1846, où il s'émeut de la « fortune malencontreuse » de cet « artiste éminent », qualifié de « prince du guignon ». Traviès, selon Baudelaire, « a un profond sentiment des joies et des douleurs du peuple ; il connaît la canaille à fond, et nous pouvons dire qu'il l'a aimée avec une tendre charité ». Avec Daumier, il est le caricaturiste des chiffonniers, et les siens, note Baudelaire « sont généralement très ressemblants ». Ce sera l'occasion d'examiner la sensibilité fraternelle du poète. ■

☛ garder comme de l'enfer. Je veux parler de l'idée du progrès (...), l'infatuation et le diagnostic d'une décadence déjà trop visible. L'idée du progrès se dresse avec une absurdité gigantesque, une grotesquerie qui monte jusqu'à l'épouvantable. L'artiste ne relève que de lui-même. Il ne promet aux siècles à venir que ses propres œuvres. Il ne cautionne que lui-même. Il a été son roi, son prêtre et son Dieu. Il meurt sans enfant ». Ici, Baudelaire est excessif, comment ne pas identifier par certains côtés Matisse et Picasso en enfants de Cézanne.

S'ensuit une longue critique des œuvres de « Monsieur Ingres » dont les toiles causent une impression difficile à caractériser de « malaise », « d'ennui » et « de peur », semblable à l'atmosphère d'air raréfié d'un laboratoire de chimie.

Ultime rapport avant la volumineuse publication de *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*, la critique du Salon de 1859 s'attache au thème de « l'Artiste Moderne ». Analyse extrêmement pessimiste, celle d'un homme souffrant et qui n'a plus que sept ans à vivre. Il approuve l'impression communiquée par le premier visiteur rencontré : « J'ai rarement vu un *Salon* aussi maussade (...). On dirait, écrit Baudelaire, que la petitesse, la puérilité, l'incuriosité, le calme plat de la fatuité ont succédé à l'ardeur, à la noblesse et à la turbulente ambition, aussi bien dans les Beaux-Arts que dans la littérature ». D'ailleurs, conclut-il, les peintres n'ont jamais parfaitement compris l'œuvre de Delacroix et le niveau intellectuel des artistes a « singulièrement baissé ». ■



Baudelaire et l'art baroque

Par **André Guyaux**, professeur de littérature française du XIX^e siècle à Sorbonne Université

Baudelaire découvre l'art baroque à la fin de sa vie, à l'occasion de son séjour en Belgique (avril 1864-juin 1866), en entrant dans les églises à Bruxelles, à Malines, à Anvers, à Namur. Il cherche alors à définir ce qu'il appelle le « style jésuitique » : il le fait en mettant en évidence le contraste entre la mort et la vie et observe la présence de la théâtralité dans l'architecture baroque. La découverte de l'art baroque par Baudelaire a tout d'une véritable découverte, avec ce qu'elle comporte d'émerveillement. Baudelaire la vit comme un choc esthétique, qui le positionne idéalement à rebours de l'esprit de son temps, en contradiction avec le préjugé du siècle romantique en faveur du gothique, dont il s'empresse d'attribuer la responsabilité à Victor Hugo. ■

Au centre : à la tribune, de droite à gauche, André Guyaux, Patrick de Carolis et François-Bernard Michel. Photo CM Pezon

À droite : l'œuvre d'Eugène Delacroix (1798-1863), *La mort de Sardanapale* (1827), illustre l'intervention de Sébastien Muller « Logique de la critique d'art : Baudelaire et les paradoxes de la peinture ».

Huile sur toile, 392 x 496 cm, musée du Louvre.



Logique de la critique d'art : Baudelaire et les paradoxes de la peinture

Par **Sébastien Mullier**, enseignant de Lettres modernes
en classes préparatoires aux grandes écoles

L'enjeu est de mesurer comment Baudelaire a pu considérer l'exercice de la critique d'art comme une véritable démonstration fondée sur le paradoxe, paradoxe entendu à la fois comme postulat du système – la peinture n'est plus un art de l'espace mais un art du temps – et comme principe méthodologique. Son approche souvent logique de la peinture du XIX^e siècle met en évidence toutes les incohérences des maîtres néoclassiques (de David à Ingres) et celles de leurs épigones des années 1840-1850, en leur opposant l'extrême cohérence d'un maître romantique, Delacroix. Celui-ci se révèle alors le précurseur, ou le primitif, d'une nouvelle peinture qui voit le jour au milieu du XIX^e siècle, peinture dont le principe est autrement paradoxal et dont le maître, enfin véritablement moderne, demeure « inconnu ». Il conviendra de trouver son nom. ■

Baudelaire et l'exception musicale

Par **François-Bernard Mâche**, membre de la section de
Composition musicale, docteur ès lettres

L'exceptionnel texte de critique musicale écrit par Baudelaire à propos de *Tannhäuser* a acquis une juste célébrité. Son importance tient à de multiples mérites, qu'on ne peut bien apprécier qu'en les replaçant d'abord dans leur contexte historique. Avec une liberté de pensée extraordinaire et une sensibilité prophétique, Baudelaire a annoncé une révolution esthétique dont les conséquences sont encore perceptibles aujourd'hui. Dominant de très haut les jalousies nationalistes, les mesquineries partisans, les querelles d'auteurs, il a su reconnaître en Wagner, comme il l'avait fait avec Delacroix et Edgar Poe, un des rares esprits avec lesquels il pouvait partager une nouvelle dimension sacrée de la création artistique. ■



Ce n'est pas un hasard si une telle manifestation a pour écrin l'hôtel particulier de la rue Louis Boilly dans le seizième arrondissement de Paris. Rappelons-le, le musée Marmottan Monet est avant tout un musée de collectionneurs, c'est-à-dire une institution dont l'intégralité des collections permanentes, y compris le premier fonds mondial d'œuvres de Claude Monet, est issu de donations privées. Ainsi, sa vocation scientifique est d'apporter un éclairage sur le rôle des amateurs dans la vie des arts, son devoir est de leur rendre hommage.

C'est dans ce cadre que s'inscrit « Collections privées : un voyage des Impressionnistes aux Fauves ». Conçue comme une suite aux « Impressionnistes en privé » présentée en 2014 pour le 80^e anniversaire du musée, l'exposition présente non seulement des chefs-d'œuvre de l'impressionnisme, mais aussi des pièces majeures ou inédites issues des principaux courants picturaux qui ont marqué la vie des arts en France jusqu'au début du xx^e siècle. Dix-neuf Monet, Renoir, Pissarro, Degas et Caillebotte inaugurent le parcours. Paysages de Bordighera, Belle-Ile, Rouen, Varengeville, bouquets de chrysanthèmes et autre nature morte, élégants portraits féminins et scènes de genre figurent dans cette section qui s'organise autour du spectaculaire *Pont de l'Europe*

de Gustave Caillebotte, le dernier chef-d'œuvre monumental de l'artiste en mains privées. Le néo-impressionnisme est représenté par de rares Seurat, Signac, Rysselberghe mais aussi Van Gogh. Gauguin arrive ensuite avec l'école de Pont Aven remarquablement mise en avant à travers des pièces majeures d'Émile Bernard dont *Le Printemps* et *Les lutteurs* sont présentés pour la première fois à Paris. La figure singulière de Toulouse-Lautrec n'est pas oubliée avec trois importants tableaux. Dans le registre de la sculpture, Camille Claudel a la part belle avec quatre numéros dont un plâtre inédit de *La petite châtelaine*. Citons également un marbre de Rodin, *Tête de saint Jean Baptiste*, et *Tête d'Apollon* de Bourdelle en bronze doré. Suivent les nabis : Bonnard, Vuillard et enfin Odilon Redon dont *Le Quadrigé*, *le char d'Apollon* constitue une pièce marquante de l'exposition. Le parcours se poursuit avec Matisse dont l'une de œuvres, le précoce *Côte sauvage*, *Belle-Ile-en-mer*, n'est pas sans rappeler *Les Pyramides de Port Coton*, effet de soleil de Monet présenté en début de parcours. Des œuvres fauves de Derain, Vlaminck, Dufy et Van Dongen clôturent l'exposition conçue comme une promenade à travers le temps et une ode à la couleur. Un parcours flamboyant. ■

Musée Marmottan Monet

“COLLECTIONS PRIVÉES : UN VOYAGE DES IMPRESSIONNISTES AUX FAUVES”

Le musée Marmottan Monet présente actuellement l'exposition « Collections privées : un voyage des Impressionnistes aux Fauves ». Soixante-deux peintures, dessins et sculptures conservés en mains privées (Europe, États-Unis, Amérique latine) et dont une importante partie n'a jamais ou rarement été vue à Paris, composent un itinéraire pictural, de Monet à Matisse.

À gauche : Camille Pissarro (1830-1903), *Déchargement de bois, quai de la Bourse, coucher de soleil*, 1898, huile sur toile, 54 x 66 cm, collection particulière. © Collection particulière - Droits réservés



À gauche : Édouard Vuillard (1868-1940), *La Partie de bridge au Clos Cézanne*, 1923, tempera sur papier sur toile, 100 x 76 cm, Mexico, collection Pérez Simón.

© Arturo Piera

Ci-dessus : Théo van Rysselberghe (1862-1926), *La Régate*, 1892, huile sur toile, 61 x 80,6 cm, collection Isabelle et Scott Black.

© Trustees of the Portland Museum of Art, Maine

Palais de l'Institut de France

“UNE ODYSSÉE SIBÉRIENNE”

Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière
en partenariat avec l'Académie des beaux-arts

Lauréate en 2017 du Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière en partenariat avec l'Académie des beaux-arts pour son projet *Une odyssée sibérienne*, Claudine Doury a exposé, jusqu'au 25 novembre 2018, le travail réalisé dans le cadre du Prix tout au long de cette année.

L'exposition faisait partie du programme VIP de Paris Photo - Grand palais et de la 7^e édition du festival Photo Saint-Germain. Le jour du vernissage, la photographe FLORE a été proclamée lauréate de l'édition 2018.

Une *odyssée sibérienne* est l'histoire d'un retour : dans son projet présenté au jury du prix, Claudine Doury avait proposé de retourner sur les traces des personnes qu'elle avait rencontrées il y a plus de 20 ans, en 1991 et 1998 le long du fleuve Amour. Elle souhaitait ainsi témoigner à la fois du passage du temps sur ces familles photographiées alors, mais aussi des changements qui avaient pu s'opérer à plus grande échelle sur ces populations.

Le travail présenté cet automne à l'Académie est un portrait actuel et intimiste de ces familles nanaï, oultches et nivkhes retrouvées par Claudine Doury au cours de plusieurs voyages effectués cette année dans le village de Nergen. Conçu comme une sorte de journal mental restituant plusieurs strates temporelles du passé de ces familles et de ces peuples, il est également un témoignage sur les changements qui s'opèrent sur ces terres à la frontière de la Chine, ce puissant voisin qui redessine à grands pas la géopolitique de toute la région.

L'exposition présente une quarantaine de photographies inédites, des carnets photographiques réalisés au retour des voyages précédents de Claudine Doury sur l'Amour ainsi que des photographies d'archives permettant de mettre en perspective l'histoire de ces peuples et de ces cultures vivantes mais vulnérables. ■

À droite : *Dasha, Nergen*, 2018.

En bas : *Sur le fleuve Amour près de Blagovetchtchensk*, 1991

Photos © Claudine Doury

La photographe **Claudine Doury**, née à Blois, vit et travaille à Paris. Son travail aborde les notions de mémoire, de transition et de passage, notamment autour de l'adolescence et du voyage. Cette quête l'a menée en Russie, Ukraine, Ouzbékistan, Kirghizstan, à la découverte de peuples peu étudiés, voire inconnus. Dans *Peuples de Sibérie*, récompensé en 1999 par le prix Leica Oscar Barnack et le World Press Award, elle a documenté la vie et les coutumes des minorités natives de cette région du monde. Cette série a donné lieu à sa première monographie publiée au Seuil sous le même nom. Son travail se développe par la suite sur ces notions de transition et d'identité dans une approche à la fois artistique et documentaire. En 2004, elle reçoit le prix Népce pour l'ensemble de son œuvre. Elle a publié quatre autres ouvrages monographiques : *Peuples de Sibérie*, *Artek*, *Un été en Crimée* (2004), *Loulan Beauty* (2007), *Sasha* (2011) et *L'Homme Nouveau* (2017). Ses photographies sont exposées en France et à l'étranger, et se trouvent dans différentes collections publiques et privées dont le FNAC. Membre de l'agence VU, elle est représentée par la Galerie Particulière à Paris et à Bruxelles.



Ci-dessus, de gauche à droite : le maire du 6^e arrondissement de Paris, Jean-Pierre Lecoq, Michel Zink, Secrétaire perpétuel de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, Xavier Darcos, chancelier de l'Institut de France, FLORE, lauréate de l'édition 2018, Marc Ladreit de Lacharrière, de la section des Membres libres et fondateur du Prix, Claudine Doury, lauréate 2017, et le Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, Laurent Petitgirard.

Photo Laurence Stinus

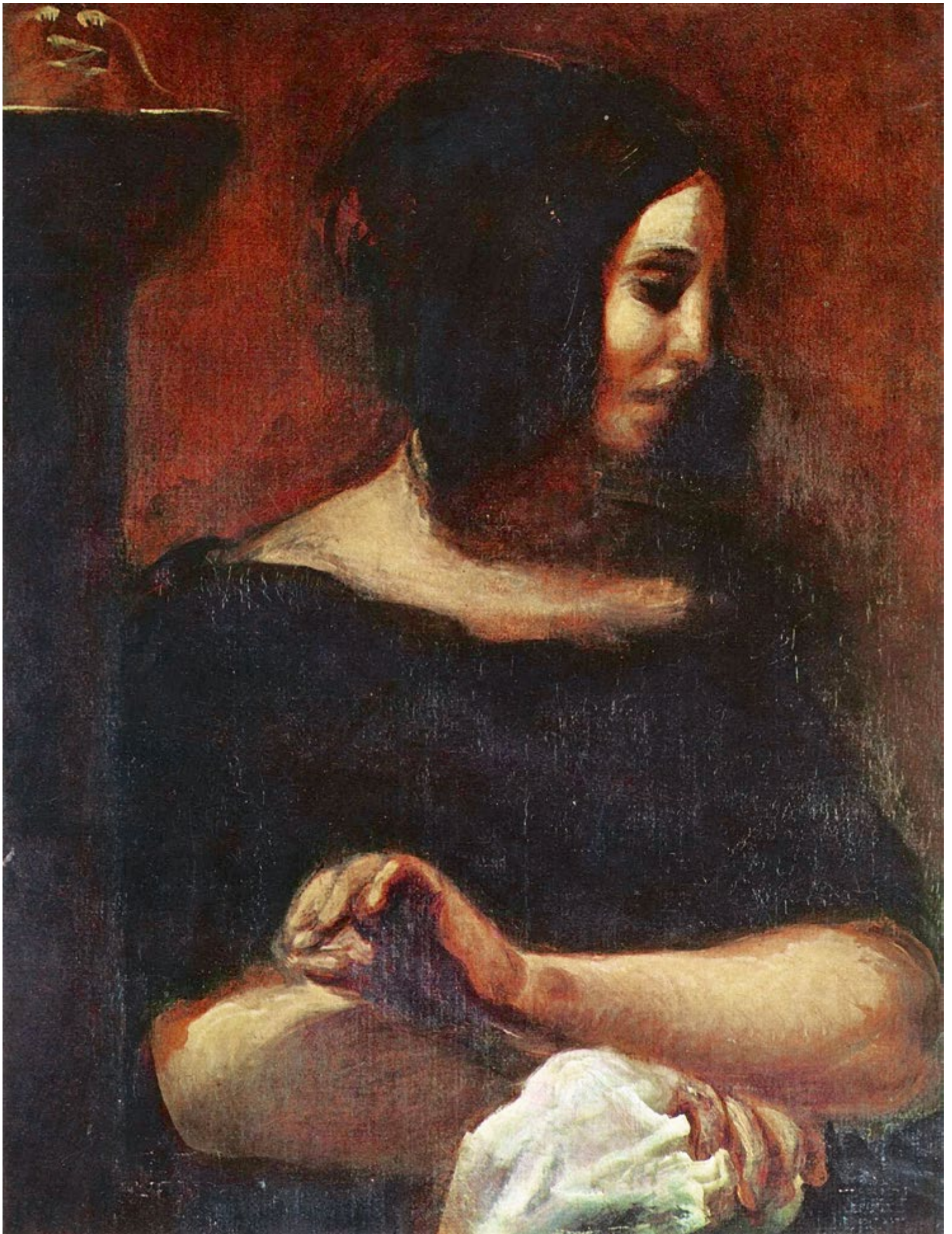


Henri Fantin-Latour (1836–1904), *Coin de table*, 1872, huile sur toile, 160 x 225 cm. Musée d'Orsay

Initialement prévu comme un hommage à Charles Baudelaire, le *Coin de table* est un témoignage de l'histoire littéraire du 19^e siècle et du groupe des poètes Parnasse en particulier. Debout, de gauche à droite : Elzéar Bonnier, Émile Blémont (qui a acheté la peinture et l'a donnée au Louvre en 1910) et Jean Aicard. Assis : Paul Verlaine et Arthur Rimbaud, Léon Valade, Ernest d'Hervilly et Camille Pelletan. Sont absents : Charles Baudelaire, mort en 1867 et Albert Mérat qui n'a pas voulu être peint. Il est symboliquement représenté par le bouquet de fleurs, à droite.



ART & LITTÉRATURE



PEINTURE ET LITTÉRATURE, DOMAINES DE PARTAGES

Par **François-Bernard Michel**, de la section des Membres libres

Le thème de ce numéro de *La Lettre de l'Académie* constitue en soi un domaine si vaste qu'il ne saurait prétendre à quelque exhaustivité.

Il se propose seulement de scruter le dénominateur commun, objet de ces disciplines, c'est à dire l'intime de l'Homme sensible, auquel s'attachent Arts et Littérature. De confronter dans la mesure du possible, grâce à quelques auteurs et leurs œuvres, les contributions respectives au thème envisagé du pinceau et de la plume.

Renonçant au projet intenable d'une large revue des contributeurs possibles, cette présentation focalisera sur les artistes d'une part et les écrivains et poètes de l'autre qui, dans la complémentarité ou l'affrontement, enrichissent mutuellement le regard que nous portons sur les œuvres évoquées.

Remarquons immédiatement que peinture et dessin sont nés avant l'écriture. Dans les grottes préhistoriques, telles celle de Chauvet, des mains ont dessiné et coloré il y a 25 000 ans de très belles figures animales et très rarement humaines. Le désir de reproduire et représenter le Vu est premier, le complément de la pensée élaborée viendra bien plus tard. Quelques signes pourtant étaient décelables, tels à Lascaux, ceux qui ont fait dire à Leroy-Gourhan : « On est passé tout près de l'écriture ». Quant aux hiéroglyphes égyptiens, leurs éléments constitutifs sont destinés autant à l'écriture qu'à l'idéographie et la phonétique. Les caractères gravés sur les tablettes d'argile des sumériens présentent également, outre leur destinée graphique, des représentations figuratives.

Écrivains et peintres

L'un des auteurs particulièrement pertinent pour notre approche est Charles Baudelaire et son livre *L'œuvre et la vie d'Eugène Delacroix*. L'admiration du premier pour le second et sa place irremplaçable en peinture, procèdent d'avoir su exprimer « avec une véhémence et une ferveur admirables ce que les autres n'avaient su faire ».

Selon Baudelaire, le mystère du génie de Delacroix réside dans sa capacité à saisir « l'invisible, l'impalpable (...) l'âme ». Il « est le

plus *suggestif* de tous les peintres » pour rappeler des sentiments qu'on croyait enfouis pour toujours dans la nuit du passé. Ces sentiments, les « littérateurs », estime Baudelaire, les ont mieux compris que les peintres de son temps, dont le niveau intellectuel « a singulièrement baissé ».

Le génie de Delacroix, continue Baudelaire, s'est manifesté en ce qu'il est « passionnément amoureux de la passion » et qu'il se met sans cesse en quête des moyens de l'exprimer visiblement. Sa singularité émane de son exceptionnelle capacité d'imagination, la faculté la plus importante quand le talent se met à son service. « La nature n'est qu'un dictionnaire » répétait Delacroix (...) On y cherche beaucoup de choses hormis l'une, essentielle, la « *composition* », fruit du dessin et de la couleur conjugués. Mais il y a tellement d'artistes qui se limitent à copier le dictionnaire, sans apporter d'innovations créatrices !

Baudelaire se plaît également à rapporter ce jugement de Delacroix lui-même, et la distance entre ce qu'il peint et ce qu'il en écrit : « Autant il était sûr d'*écrire* ce qu'il pensait sur une toile », autant doutait-il « de ne pouvoir *peindre* sa pensée sur le papier (...) la plume, concluait-il, n'est pas mon *outil* ».

La contribution de Delacroix à notre compréhension de la peinture doit inclure aussi sa longue amitié partagée avec George Sand, peinte avec Frédéric Chopin assis au piano, sur une toile transversale découpée ultérieurement en deux portraits. Dans *Histoire de ma vie et Souvenirs et impressions littéraires*, George partage avec le peintre sa mésestime pour Ingres et justifie son admiration pour son ami par ses qualités personnelles, et surtout la vérité de sa peinture : « Personne n'a senti (comme lui) le type douloureux de Hamlet (...) ce héros de la souffrance, de l'indignation, du doute et de l'ironie... ». Chopin partage l'amitié de George et Delacroix, mais n'apprécie pas sa peinture, et en difficulté relationnelle avec lui, « ne trouve pas un mot à lui dire, Delacroix en souffre (...). Il est musicien, rien que musicien » et ne sait comment abolir la distance avec celui qu'il admire (il le cite 59 fois dans son journal)¹. ◀

1- Correspondance éditée par Françoise Alexandre, Éd. L'Amateur

☛ Il faut retenir enfin cet aveu de Delacroix travaillant, éreinté au plafond de la galerie d'Apollon du Louvre : « C'est ce terrible *l'art* qui est la cause de toutes nos souffrances » dans l'attente des jugements de nos œuvres par des « envieux » et les « mauvais gueux ». « Heureusement que nous les faisons un peu pour nous, fort peu pour la postérité (...) mais pour nous aider surtout à oublier un peu nos chagrins »... Comment imaginer, quand on ne l'a pas connu, le travail exigé par « cette machine » nécessitant « de n'en voir qu'une partie à la fois ». De là, mon « abattement singulier »².

La contribution de Marcel Proust au thème envisagé ici, aussi importante soit-elle, sera rapidement abordée puisqu'elle l'a été dans le numéro 85 de *La Lettre de l'Académie* consécutif au Colloque organisé à l'Institut par l'Académie des beaux-arts sur ce sujet. Jean-Yves Tadié y a rappelé par exemple que le romancier avait créé un personnage de peintre moderne, Elstir, « fabriqué en fondant Helleu et Whistler » et d'autres, tels que Vuillard, Harrison, Degas. Dans *À la Recherche du Temps perdu*, peintres et peintures sont des « éléments » récurrents du récit, qui font entrer « le monde réel dans celui de l'art », tel Elstir victime des plaisanteries stupides du duc de Guermantes sur les natures mortes impressionnistes.

« Ainsi le roman de Proust, conclut Jean-Yves Tadié, apparaît-il comme né de la peinture, écrit sur la peinture et, fait pour être lu en imaginant d'innombrables tableaux (...) Proust voit le monde en images (...) et un tableau devient un évènement ».

La contribution de Paul Valéry à la thématique de cette lettre, justifierait plusieurs volumes ! Trois références.

Le jeune poète de 24 ans rencontre, chez son ami Rouart, Edgard Degas qui en a 61. Le « vieillard nerveux, sombre, noirement distrait avec des brusques reprises de furieux » l'impressionne. Valéry apprécie chez ce « Fou de dessin, les exigences qui refusent la facilité, le souci aigu de *vérité* pour présenter ces corps de danseurs et danseuses ». À sa proposition d'écrire sur son œuvre, Degas répond que « les lettrés expliquent les arts sans les comprendre ». Le poète attendra donc le décès de l'artiste, en 1917, pour proposer au marchand-éditeur Ambroise Vollard un luxueux album grand format, rehaussé de dessins et gravures de Degas.

Davantage et autrement que Degas, Valéry admire Manet et ira jusqu'à proclamer et écrire un *Triomphe de Manet*³. Aux yeux du poète, Manet triomphe par son œuvre ainsi que par l'extraordinaire ralliement qu'il a opéré autour de lui. Celui de jeunes peintres aussi différents de talents et de goûts, aussi jaloux de leurs certitudes et de leur « *sans-pareil* » que Degas, Monet,

Renoir, Bazille, Berthe Morisot. Ces peintres ralliés à sa personne et à son œuvre, Valéry apprécie que Manet les ait ralliés à des écrivains tout aussi divisés et différents que Baudelaire, Émile Zola, Mallarmé, Huysmans. Manet se situe donc à ses yeux au centre de la révolution culturelle de son temps.

Une troisième mention de Paul Valéry retenue ici témoigne de la relation complexe entre artiste et écrivain que suscite la création d'une œuvre. *Mon Buste* raconte l'histoire de la réalisation par Renée Vautier (devenue Néere puis N.R. épouse d'Hélios de la mythologie grecque) d'un buste sculpté de Paul Valéry (actuellement place du Trocadéro). Le poète a accepté de poser pour elle, plus complaisant que demandeur. La répétition des séances de pose et les regards de plus en plus ardents portés sur l'artiste cependant ont composé en lui un « opéra psychique », dans lequel N.R. est devenu progressivement un « corps noir » absorbant et renvoyant une lumière, aussi inattendue qu'éblouissante pour le regard et l'âme de celui qui se croyait de marbre. L'artiste, uniquement soucieuse de sa création, a déclenché chez le poète la passion d'une « tragédie psychique ». Un état qui a transformé l'objet qu'il était en sujet, prisonnier d'un amour fou. Une multitude d'écrivains et poètes, ont utilisé leurs amours pour faire œuvre et Paul Valéry a recouru à ses sources d'inspiration inépuisables, avouant sans réserve ni scrupule, « l'amour faisant œuvre ».

De l'écriture à la peinture

Henri Michaux et l'évolution de son œuvre, proposent un autre cas de figure instructif du thème peinture-littérature, plus exactement poésie. Lorsqu'un éditeur le sollicite pour sa Collection « Les sentiers de la création », il refuse sa contribution et s'interroge sur le motif qui l'a fait délaisser l'écriture pour aller vers la peinture. Ce qui l'a motivé ? Un sentiment de révolte, d'intolérance acquise à l'écrit (« manque de *rusticité* »). Les mots, affirme-t-il, construisent un « immense préfabriqué », transmis de génération en génération. « À bas les mots (...) aucune alliance avec eux n'est concevable »⁴. Et à ceux qui le félicitaient pour la qualité de telle ou telle page, il répondait qu'il aurait préféré « avoir trouvé l'anaphylaxie ». Pour expliciter son rejet, il invoque un phénomène majeur de la biologie, le choc allergique, si violent dans ses conséquences qu'il commotionne celui qui en est victime. Il en fait la métaphore du choc métaphysique, c'est à dire l'émotion violente qu'il espérait causer chez son lecteur. Celle qu'il recherchait par l'écriture, sans y parvenir. Il revient à l'immunologie, lorsqu'il constate que dans les œuvres écrites, « les anticorps manquent ». Il est passé à la peinture.

Peintres et écrivains

Rares sont les artistes qui n'ont pas commenté leurs créations ou écrit des critiques artistiques. Plus rares sont ceux dont les écrits, par leur volume et leur pertinence ont pris, au-delà de l'analyse, une dimension littéraire.

Comme Baudelaire l'avait largement démontré, Delacroix fut tellement passionné d'analyse critique, qu'il est allé jusqu'à entreprendre un *Dictionnaire des Beaux-Arts*⁵. En 1857, à la soixantaine, il incorpore à son *Journal* les éléments de ce dictionnaire, développés après son élection à l'Académie des Beaux-Arts, qui travaillait elle-même alors à son dictionnaire collectif. Plusieurs de ses analyses sont très pertinentes, même si son projet, réunir les principes essentiels d'appréciation et de critique des œuvres d'art, était si ambitieux qu'il ne pouvait prétendre à aboutir.

2- Lettre 123 du 4/9/1851

3- Pièces sur l'art, NRF

4- Émergences-Résurgences

5- Hermann éditeur, Paris, 1996



Henri Michaux dans son atelier
par Brassäi en 1946.
© Archives Michaux

On ne peut que mentionner ensuite, nombre d'artistes des XIX^e et XX^e siècles, Klee, Kandinsky (*La spiritualité dans l'art*), Matisse, etc. Leurs jugements sur les évolutions de la peinture donnent à leur analyse une pertinence d'un grand intérêt et l'art contemporain ne contredit pas leurs enseignements. L'œuvre écrite de Vincent Van Gogh, commentaire analytique plus instructif que sa dénomination banale de *Correspondance* avec son frère Théo, constitue, davantage qu'un complément de l'œuvre peinte, une seconde œuvre. Antonin Artaud en a repris lui-même une critique particulièrement éclairante.

Domaines communiquant

Le thème peinture-littérature, exige évidemment un autre et immense angle d'approche. D'innombrables textes, bibliques et historiques, romanesques et poétiques, ont inspiré des peintres. Inversement d'innombrables thèmes d'œuvres peintes, de personnages, mises en scène et décors, ont inspiré des romanciers. Une veine d'autant plus prolifique qu'elle est facilitée par la grande liberté d'expression de l'écrivain et du cinéaste. Chacun conserve, bien présente à l'esprit, telle scène de film renvoyant à la page de couverture de tel roman.

Voyons le cas particulier d'un tableau célèbre du musée du Louvre qui, dans la galerie du Bord de l'Eau, derrière son épaisse plaque protectrice, a échappé à la perspicacité de nombreux visiteurs. Ils pourraient se vexer de l'avoir ignorée lorsqu'on leur préciserait que cette œuvre du peintre François-Élie Corentin, représente *Le Grand Comité de Salut public de l'An II* et que Jules Michelet lui a consacré douze pages de son *Histoire de France*.

Sur cette toile, le peintre a réuni les personnages qui, en 1794, ont instauré le gouvernement révolutionnaire de la Terreur. Tous les onze, de Carnot à Collot et Robespierre, sont parfaitement identifiés par leurs portraits d'époque, tel Cohon assis dans sa chaise jaune citron.

Détrompons aussitôt ceux qui pourraient déplorer leur ignorance. Ils n'ont pas vu ce grand tableau, parce qu'il n'existe pas ! Tout, de son auteur, de sa commande, de sa composition est issu de l'imagination d'un romancier talentueux⁶.

Faut-il déduire, de la démarche de ce romancier, que l'art serait uniquement *cosa mentale* ? Peintres et écrivains seraient substituables pour susciter chez spectateurs et lecteurs des émotions visuelles et affectives similaires ? Évidemment non. Ce sont l'érudition et le talent de Pierre Michon, qui lui ont permis d'élaborer ce tableau fictif. Sa démarche, aussi intéressante et réussie soit-elle, démontre la complémentarité de peinture et littérature. Avec ses limites : le gigantesque entre-deux des questionnements mystérieux du créateur.

Et cette affirmation de Roland Barthes qui pose question : « *ce qu'on appelle « l'histoire de la peinture », n'est qu'une suite culturelle. Chez un même peintre, il y a bien souvent toute une Histoire de la peinture, il suffit de changer les niveaux de perception : Nicolas de Staël est dans 3 cm² de Cézanne* ». Veut-il dire du Cézanne agrandi, ou bien de Staël successeur au XX^e siècle de son prédécesseur au XIX^e ? ■

6- Pierre Michon, *Les onze*, Éditions Verdier et Folio, Gallimard, 2009



LE COMPOSITEUR D'OPÉRA ET SON LIVRET

Par **Laurent Petitgirard**, Secrétaire perpétuel,
membre de la section de Composition musicale

« Écrire un opéra est une aventure,
parfois même une odyssée »

Le compositeur s'embarque pour un voyage de plusieurs années, le choix du sujet qu'il doit porter, voire transcender est essentiel mais il ne constitue qu'un point de départ. La progression dramatique est dès le départ envisagée par le compositeur qui va développer rapidement avec le librettiste une construction très précise, une sorte de squelette que ce dernier aura comme mission d'étoffer, de « mettre en mots ». Cette architecture de l'histoire, qui va conditionner la progression du livret, souvent amorcée par le compositeur, constituera le premier stade de la collaboration avec le librettiste. Elle détermine le souffle de l'œuvre, son ambition. Elle éclaire la réflexion sur la structure d'un sujet qui est un moment capital pour le compositeur d'opéra et c'est pourquoi il lui est si difficile de s'adapter à un livret déjà écrit.

Trop de directeurs d'opéras, souhaitant construire un projet selon leur goût, déterminent un sujet et cherchent ensuite le compositeur auquel ils vont le proposer, pour ne pas dire l'imposer.

La création d'un premier opéra est un moment important dans la vie d'un compositeur et commencer par un sujet qui vous est imposé est problématique car le souffle, qui ne peut venir que du désir impérieux de traiter l'histoire qui lui tient à cœur, ne sera pas présent.

Il y a bien sûr de très belles exceptions et des rencontres organisées par des directeurs d'opéras qui se révèlent fructueuses.

Il serait néanmoins beaucoup plus judicieux de choisir un compositeur pour son langage musical et ensuite de le sonder pour savoir quelle histoire il aurait envie de raconter.

Lors de l'élaboration du livret de *Don Giovanni*, Da Ponte aurait organisé la rencontre du génial Wolfgang avec Casanova. Qui n'aurait pas rêvé d'assister à la conversation de ce trio...

Une fois le sujet déterminé, le choix du librettiste est essentiel. Une réalité s'impose, un livret d'opéra doit être succinct car le temps du chant n'a rien à voir avec celui de l'écrit. Les premiers jets des librettistes sont presque toujours beaucoup trop denses. Un texte chanté peut perdre de l'intelligibilité tout en gagnant du sens par le biais de l'émotion musicale.

L'essentiel pour un compositeur sera de trouver un librettiste ayant le sens du rythme dans son écriture. L'énergie linéaire des phrases est un élément déterminant dans le processus de composition d'un opéra.

Une question supplémentaire se posera : le choix de la langue. Écrire dans sa langue maternelle est idéal, mais certaines commandes ont amené des compositeurs à écrire dans une langue qu'ils ne maîtrisaient que partiellement.

Le problème sera différent selon la technique d'écriture du compositeur. Un compositeur dont la prosodie l'amène à placer, dans un souci d'intelligibilité, une syllabe par note, aura beaucoup moins de marge de manœuvre que celui qui aime décliner un seul mot sur une phrase musicale.

Librettiste n'est pas un statut facile.

À moins d'être un auteur célèbre, il est insuffisamment cité, que ce soit dans le répertoire traditionnel de l'opéra ou souvent dans l'opéra contemporain. Obtenir simplement le nom du librettiste sur les affiches est très difficile. Les commandes d'État en France sont attribuées au seul compositeur qui devra ensuite rémunérer directement son librettiste, ce qui est anormal et compliqué.

Certains librettistes par contre ont du mal à réaliser que le travail du compositeur est considérablement plus long et compliqué que le leur.

Le librettiste est contraint à l'humilité et doit s'attendre à ce que le compositeur coupe, malaxe ou demande de nombreuses modifications à son texte.

Tout en s'inscrivant dans un profond respect mutuel, la collaboration entre un compositeur et un librettiste doit s'effectuer dans une grande souplesse.

Plusieurs étapes vont se succéder lors de l'écriture du livret.

Le squelette général de l'œuvre est une première étape dans laquelle le compositeur va énormément interférer. C'est là que s'élaborera la progression dramatique de l'œuvre, la définition des personnages et pour le compositeur l'échelle des différentes voix. La première mise en musique des mots peut être révélatrice, pour les deux créateurs, de la nécessité de certains changements. L'élaboration progressive de la partition d'orchestre va, dans un certain sens, laisser sur la touche le librettiste qui ne sera plus que ponctuellement sollicité.

Mais un élément essentiel de ce travail commun me semble être la « jouissance du mot ».

Une phrase bien conçue pour le chant, c'est un cadeau pour un compositeur.

Ce n'est surtout pas, comme certains peuvent l'imaginer, un texte aux phrases régulières, voire en alexandrins ! Une écriture « symétrique » du livret serait très gênante pour le compositeur car elle créerait un carcan dont il aurait beaucoup de mal à sortir. C'est bien là une différence fondamentale entre l'opéra et la comédie musicale, entre une scène d'opéra et une chanson.

La conception et le développement de la progression musicale d'une scène d'un opéra contemporain ne peut se passer dans le cadre « couplets-refrain » de la chanson.

Il ne suffit pas d'avoir défini le cadre de l'histoire que l'on va mettre en musique, ou même d'en avoir fait un dialogue succinct, il faut la beauté d'une langue, un geste poétique, une alchimie des mots.

C'est pour cela que l'apport d'un véritable écrivain est essentiel et que les livrets écrits par les compositeurs eux-mêmes laissent souvent insatisfaits.



En écrivant seul son livret, le compositeur se prive d'un échange constant et d'un autre regard, qui vont enrichir son opéra.

Le compositeur d'opéra et son librettiste partagent avec l'architecte la nécessité de porter leur œuvre sur des années.

Il y a un étonnant contraste entre le foisonnement d'idées et d'échanges lors de la conception du livret et la longue et patiente élaboration de la partition d'orchestre.

Le compositeur, lorsqu'il écrit une symphonie, un concerto ou une œuvre de musique de chambre, part d'une page blanche.

Lors de la composition d'un poème symphonique, il s'appuiera sur le récit, sur l'atmosphère dudit poème, sa page de départ sera déjà un peu moins blanche.

Mais lors de la composition d'un opéra, il est envahi par le livret, par le rythme intérieur des phrases, par la force des mots.

Le livret a une action fondamentale sur la pulsion générale de l'œuvre, son impact sur l'écriture du compositeur est tout autant rythmique qu'émotionnel ou intellectuel.

C'est ce processus qui fait de la composition d'un opéra une expérience extraordinaire qui va influencer sur toutes les œuvres futures du compositeur et enrichir sa pensée. ■

Photos : *Guru*, opéra en trois actes de Laurent Petitgirard, livret de Xavier Maurel d'après une idée originale du compositeur, mise en scène Damian Cruden. Création mondiale au Castle Opera de Szczecin, Pologne, le 28 septembre 2018.

Page de gauche : Sonia Petrovna (Marie)

En haut : Hubert Claessens (*Guru*) et les chœurs

Photos © M. Grotowski



L'écrit a toujours constitué le socle de ma peinture et je m'en suis largement nourri, dans ma démarche d'artiste comme dans la construction de ma pensée. Pour approcher la vérité je préfère me servir de l'illusion. Si, au sein de la littérature, je m'intéresse avant tout aux mythes, c'est que je fais davantage confiance à ce qui s'énonce d'emblée comme fictif. L'Histoire qui se veut objective ne peut l'être car elle est écrite par des hommes en fonction d'une époque donnée, d'un environnement et d'un regard particulier. Le mythe est certes mensonger mais s'il est nourri par l'interprétation, il atteint la justesse et confronte le lecteur au dévoilement de la vérité.

J'ai étudié les mythes grecs et me suis plongé dans la lecture des grands textes de la littérature universelle, de Dante à Goethe en passant par Rabelais et Cervantes. Chez Dante, j'ai découvert la cabale chrétienne qui m'a amené à m'intéresser à la tradition exégétique juive. Le Tanar – l'Ancien Testament – constitue le matériau idéal pour qui aime fouiller le langage et jouer de sa polysémie. Depuis quelques années ce lien qui m'unit au texte écrit s'est modifié, ainsi que nous le verrons, dans le sens d'un resserrement autour des mots eux-mêmes et des lettres qui les composent. Mais avant d'en arriver là, je suis passé par un premier niveau de lecture, celui des histoires elles-mêmes et des figures qu'elles engendrent. Dans le tableau *Balaam*, référence au chapitre 22 des Nombres, je me suis amusé à me mettre dans le regard de l'animal qui seul voit l'ange et lui parle. Mais le tableau est muet... Cet ange enjoint l'Anesse de ne pas obéir à son maître Balaam qui s'apprête, suivant les ordres de Balak, à maudire les troupes d'Israël. L'histoire se termine par un étrange retournement de situation puisque Balaam prononce une prophétie en faveur

LES MOTS, LA LITTÉRATURE ET LA PEINTURE

Par **Gérard Garouste**, membre de la section de Peinture

d'Israël, d'autant plus belle que ce personnage n'est pas juif. La situation brille par son incohérence mais on est loin du surréalisme. Au-delà d'une imagerie très figurative, le récit s'ancre dans un projet précis, politique et éthique.

Les mythes sont universels, ils appartiennent à toutes les cultures, c'est en cela qu'ils m'attirent. Ils forment un lien entre les hommes à travers les siècles. C'est l'un des axes autour duquel j'ai construit mon exposition sur le *Faust* de Goethe. Il s'agissait pour moi de mettre en scène le rapprochement de ce mythe avec celui du Golem, associé au Maharal de Prague, et avec d'autres textes, notamment le *Livre de Job* qui présente des similitudes avec le prologue de la pièce de Goethe. Mes tableaux faisaient écho à un même questionnement autour du thème de la culpabilité et de l'innocence, de la faute et de la punition. Avec à la clé l'émergence d'une autre problématique : Qu'est ce qui fait passer d'un mythe à un autre ? Cette question révèle

l'existence d'un entre-deux, d'une intertextualité : entre-deux des mots, des mythes et des cultures, entre-deux des tableaux ; il faut imaginer la possibilité d'une pièce manquante reliant deux peintures. De ce manque, de ce qui n'est pas montré ou écrit, naît la réflexion. C'est le thème de ma dernière exposition, « Zeugma » qui signifie pont. Thème charnière qui témoigne d'une orientation nouvelle de ma peinture.

Depuis quelques années en effet, je travaille avec Marc-Alain Ouaknin à l'étude du Talmud.

Chaque semaine, nous poursuivons un dialogue entre maître et élève : Marc-Alain, le maître qui enseigne, moi dans le rôle de l'élève qui écoute et remet en question ce qui m'est enseigné. Une partie du Talmud consiste en des contes et légendes dont l'objet initial est de permettre l'interprétation de la Loi. Au cours de ces rendez-vous hebdomadaires, nous étudions les histoires du maître Rabba Bar Bar Hana, en nous appuyant notamment sur l'éclairage qu'en donne Rabbi Nahman de Bratslav, l'un des plus éminents commentateurs du Talmud. Le Talmud, c'est un

peu la psychanalyse du Pentateuque ! Pour se faire comprendre, ses maîtres et commentateurs successifs, s'exprimaient par métaphores, jeux de mots et d'esprit. En elles-mêmes les anecdotes contenues dans ces contes importent peu. Elles ont pour fonction en revanche de révéler la complexité des textes bibliques en ouvrant à des sens et à des lectures multiples. J'aime la folie et l'irrationalité de ces histoires à dormir debout qui sous une forme impénétrable cachent des trésors de réflexion, pourvu qu'on s'y attèle avec rigueur et précision. J'aime ce paradoxe qui veut qu'on se dépare de notre esprit rationnel mais en suivant une vraie discipline. On peut dire que le Pentateuque est bâti comme un énoncé mathématique dont l'inconnue est le x , représenté par les quatre lettres du tetragramme. On raisonne avec ce x pour approcher ce qui est à découvrir, de la même manière qu'on résout une équation. La lecture s'apparente davantage à un algèbre qui s'interprète et se médite à partir de règles précises. La démarche est purement philosophique : on y discute de la place de l'homme dans l'univers et des rapports des hommes entre eux. Dans l'étude, c'est le lecteur qui s'approprie le texte et lui donne du sens. Pour cela il faut s'y frayer un chemin et dans cette aventure, les clés sont les mots. Roland Barthes a écrit sur ce thème un très bel essai intitulé *La mort de l'auteur* où l'auteur s'absente dans l'écriture elle-même et le champ infini des interprétations du lecteur.

Aujourd'hui donc, je ne travaille plus sur le mythe dans sa dimension anecdotique mais sur la racine des mots et sur les jeux de mots et de lettres. Mon propos est d'ouvrir le sens des mots et de le traduire en peinture, de jouer avec la richesse du langage. C'est tout le fruit du travail que je fais avec Marc-Alain Ouaknin et qui nourrit ma peinture. Par l'ambiguïté d'une forme muette, j'aspire à une complicité avec le texte. Il y a des lettres hébraïques perdues dans mes tableaux... Les hasards de la vie m'ont fait rencontrer cette langue qui me passionne et que j'étudie depuis plus de vingt ans mais j'aurais aussi adoré apprendre le japonais, si l'opportunité s'était présentée. Il faudrait avoir plusieurs vies... ■

ÉCRITURES CROISÉES

Par **Lydia Harambourg**, historienne de l'art, correspondant de la section de Peinture

Écrivains et artistes ont toujours entretenu des liens privilégiés. La création s'en est trouvée enrichie de part et d'autre dans un dialogue où les mots allant à la rencontre des images réinventent la langue, aussi nouvelle qu'imprévue pour l'auteur qui cherche à définir les rapports de l'image et de l'être, et de fait se met à penser différemment son écriture pour que celle-ci s'articule en réflexion sur l'image.

Pourtant la frontière est fragile et son étanchéité persiste entre la critique d'art exercée de tout temps par les écrivains, et des textes d'auteurs accordés à une œuvre pour un projet mimétique en profondeur.

Depuis Mallarmé, Apollinaire, témoins et pionniers de la modernité, la réalité visible et la saisie des formes ont bousculé la recherche de l'œuvre-reflet, provoquant des expérimentations de langage respectives dans le monde des lettres et celui des arts. Le xx^e siècle offre de multiples témoignages de la complicité entre un peintre et un poète ou un écrivain, et l'amitié n'est pas le seul élément à intervenir dans une aventure commune pour reconstruire et reconstituer l'unité originelle. Ainsi la toile et le livre sont-ils le support, le réceptacle à ce à quoi aspirent respectivement les protagonistes, en permanence tendus vers ce qui se trame au sein de l'être intérieur. Il arrive qu'une rencontre entre un poète et un peintre comble cette inlassable douleur du manque, inhérente au créateur, et trouve dans l'improbable interlocuteur un révélateur à sa création. Cette manière inattendue réserve des possibilités d'une rare intensité où la vie sourd par des moyens différents, mais concomitants. Le langage de chacun s'en trouve métamorphosé. Une communion naît, de laquelle la peinture et la poésie se régénèrent en se libérant des conventions techniques du passé.

Je donnerai quelques exemples de cette stupéfiante adhésion.

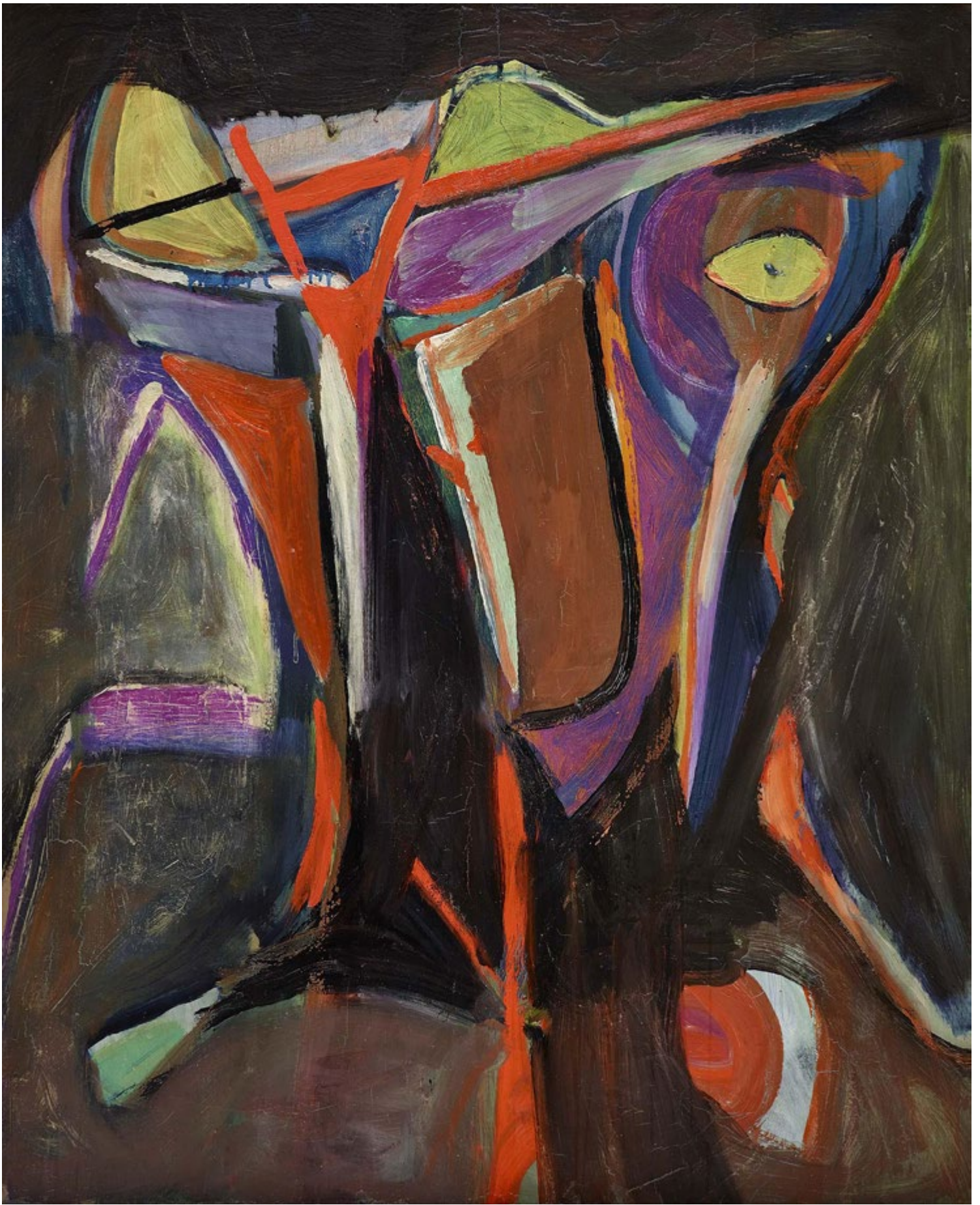
Dans les années qui suivent l'immédiat après-guerre, Samuel Beckett s'interroge sur la réalité visible. Sa fréquentation de nombreux artistes l'immerge dans un univers parallèle à celui de l'écriture à partir de laquelle il pose la question de la nature de l'image, poussée jusqu'au rêve de l'absence de son énigme. Une première conséquence est le renoncement aux codes et aux exigences éthiques dans une ascèse aussi contraignante qu'elle

frôle l'iconoclasme. C'est fin 1937 que Beckett rencontre à Paris Bram Van Velde par son frère Geer. Les deux hommes partagent une interrogation sur l'avenir de leur engagement, l'un dans la peinture, l'autre dans la littérature, le pourquoi de leur création. Bram van Velde ne déclare-t-il pas : « La peinture ne m'intéresse pas. Ce que je pense est en dehors de la peinture » ? Quant à Beckett, il cherche en vain « cette surface colorée qui n'était pas là avant. Je ne sais pas, n'ayant rien vu de pareil. Cela semble sans rapport avec l'art, en tout cas, si mes souvenirs de l'art sont exacts ». Pour l'écrivain qui voue l'homme à une éternelle attente dans un perpétuel recommencement, l'image n'a plus rien à faire avec ce qui nous semble être familier, de même que toute chose dite est fausse. Dans le refus de se situer respectivement dans le domaine convenu de la peinture et de l'écriture, la seule vérité dont chacun dispose est dans la contradiction de dire et l'impossibilité d'énoncer les choses illusoire.

Faisant ainsi table rase de toute explication où il n'est plus question d'avoir raison, chacun expérimente l'immersion primordiale et informulée dans le néant. Mais la situation se renverse. Bram Van Velde prend conscience que la peinture est aussi le moyen de se reconstruire, Samuel Beckett que rien n'est plus impossible que de savoir si les choses veulent dire ou non la même chose puisqu'elles sont liées à son désir. Pour l'écrivain, la peinture est le lieu d'un apprentissage fondateur de sa vision devenue le moteur de l'écriture, mais qui ne peut pas être son objet.

De leur confrontation naît l'exigence qui s'impose à Beckett de parler clairement de la peinture de Bram. Cette expérience a été fondamentale pour son écriture.

Geneviève Asse est une autre de ces artistes emblématiques de l'univers beckettien. L'exploration de l'espace et sa restitution par la couleur, ou par le trait en gravure, ne participe d'aucune théorie chez l'artiste. C'est en écho à ce transfert graduel que le substrat linguistique de Beckett trouve un ajustement à l'œuvre poétique de Geneviève Asse. De leur regard partagé est né un livre, *Abandonné* (1971) pour lequel l'artiste a réalisé des gravures. Leur silence est comme une deuxième écriture et les traits incisifs du burin répondent à une rythmique et au dépouillement du verbe. ●



Bram van Velde (1895-1981), *Sans titre (Paris : boulevard de la Gare)*, circa 1956, huile sur toile, 100 x 81 cm.
Fondation Gandur pour l'Art, Genève, Suisse, photo Sandra Pointet

• Prose et poésie tissent des correspondances autour de la question du sens et de la possibilité de l'acte créateur. Ces affinités rapprochent les acteurs et présagent d'une complicité où l'écriture éclaire la peinture et inversement. Ainsi de l'écrivain et poète d'origine argentine, Silvia Baron Supervielle qui reconnaît avoir eu la révélation de la langue française en regardant la peinture de Geneviève Asse, qui lui a appris à écrire dans la langue de Racine et de Chateaubriand. Elle confie dans ses *Notes sur Thème* (2014, Éditions Galilée) : « Il n'a pas de langue ni de pays officiels. On dirait qu'il est le résultat d'un mouvement inconscient ». *Ce Pays de l'écriture* (2002), du titre éponyme d'un de ses ouvrages, est celui où « l'étrange langue repart sur la mer. Je trace un contour autour de l'espace à parcourir pour donner une signification à ce qui est insonore et inexprimable. (...) Les lumières du vent se mêlent à l'infini. Qu'elle soit écriture ou peinture, la langue germe à l'intérieur de la distance. » Geneviève Asse est attirée par les poètes d'une façon, dit-elle, incompréhensible mais impérative. Yves Bonnefoy, André du Bouchet, André Frénaud, Jorge Luis Borges (traduit par Silvia Baron Supervielle) comptent parmi ses élus. Le dialogue convoque la lumière et la transparence du cristal, la couleur, ce bleu personnel mêlé de gris et d'autres bleus, outremer, cobalt, manié avec une joie indicible et fervente comme les mots et leur mystère. L'espace, les passages qui diffusent la lumière, le signe identitaire du langage pictural, la ligne qui partage, trouvent leurs équivalences dans la dialectique ordonnant vision et présentation. Bernard Noël et Olivier Debré ont ainsi dialogué, réinventant la langue, sa substance de chair et de matérialité, avec la conscience de l'entropie qui a toujours traversé l'art. Debré illustre d'eaux-fortes *Le livre de l'oubli* ((1985, publié par André Dimanche, éditions Ryoân-ji, Marseille, gravures tirées chez Lacourière et Frélaud). Prosodie lexicale et formelle se répondent dans un espace où se perd notre mémoire, qui fait écrire à Bernard Noël : « Et si écrire, c'était tenter de lire l'oubli ? Par là, écrire toucherait à l'organique. » L'organique de l'encrage de la plaque pour conjurer ce qui s'efface. « Et ce jour-là est la substance de notre propre oubli, qui nous regarde d'un regard sans limite. » Ces quelques exemples énoncent la régulation ontologique des recherches, des attentes, des remises en question, des doutes qui assaillent tout créateur ancré dans l'inlassable tentative de dire les ressemblances dans leur permanence. La rencontre entre écrivain et artiste est toujours dans l'émerveillement d'un langage originel. ■

L'été 1972 se tient au musée d'Art et d'Industrie de Saint-Étienne l'exposition *Compagnons de route, l'œuvre poétique de Jean-Clarence Lambert* illustrée par les artistes contemporains.

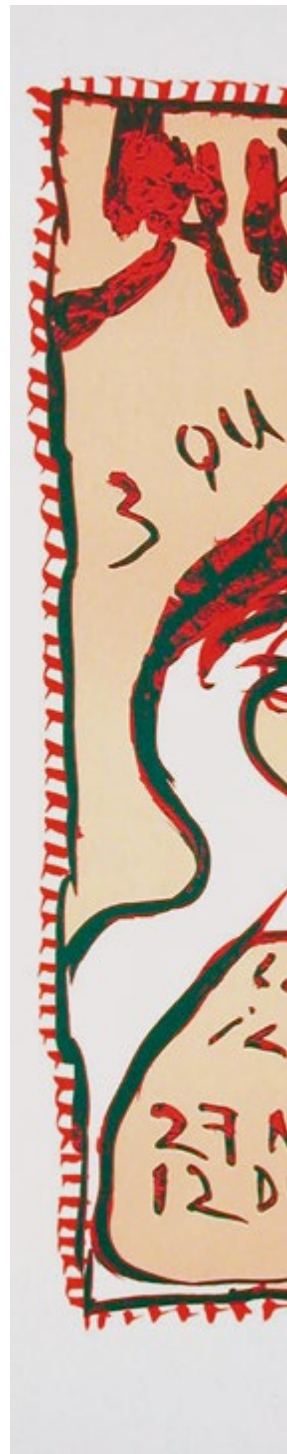
Bernard Ceysson qui en est alors le directeur écrit :

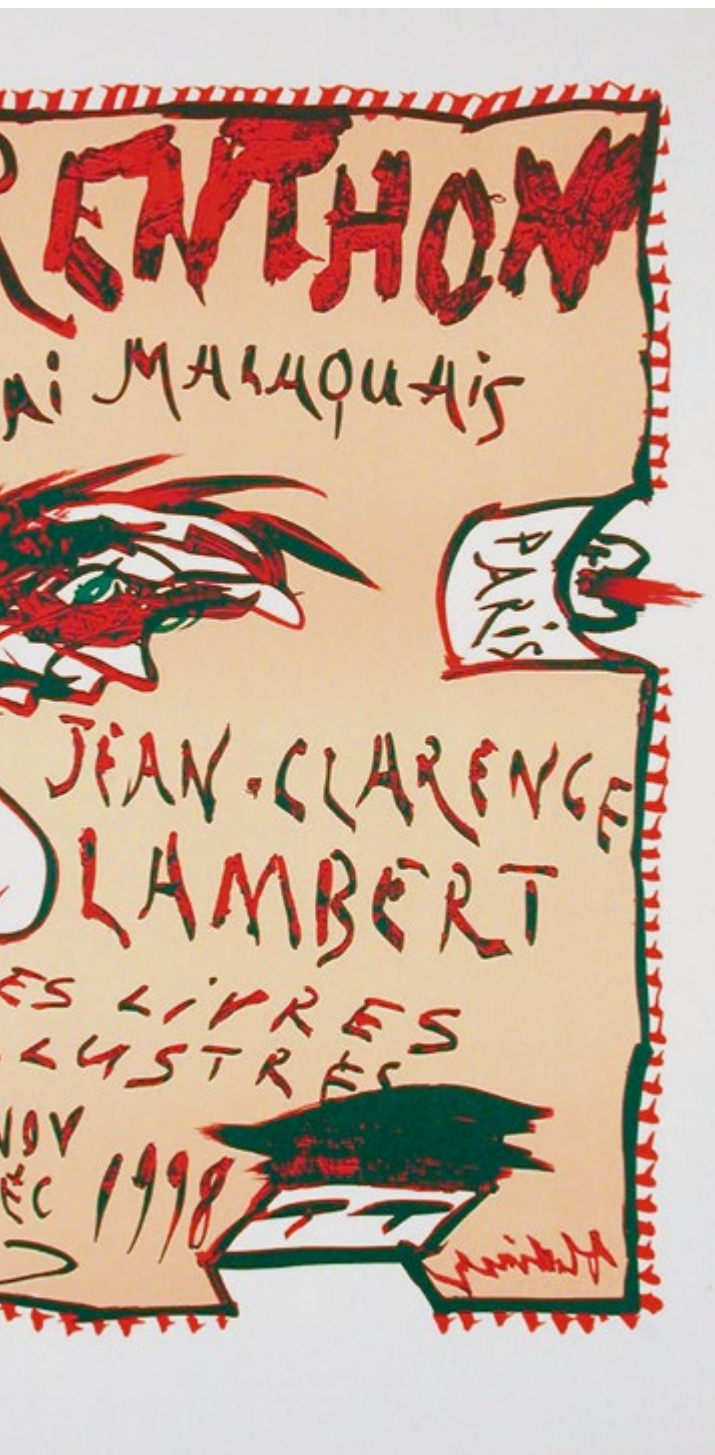
« Exposition quelque peu insolite que celle-ci, qui réunit autour d'un poète des peintres et des sculpteurs. Ses amis avant tout (il a écrit sur leurs œuvres) mais aussi ses compagnons de route puisque ensemble ils ont conjugué l'image et l'écrit, le poème et l'œuvre plastique dans des livres splendides, raffinés ou cocasses. C'est donc l'exposition de l'amitié. Mais ce n'est pas seulement cela : il s'agit aussi de voilà bientôt vingt ans d'art moderne, c'est-à-dire d'un combat mené par des artistes et un poète. »

Dans un ouvrage collectif consacré au poète, Françoise Py rappelle :

« L'exposition offrait en dialogue avec les livres – et livres-objets – des œuvres de Alechinsky, Baj, Bellegarde, Berlewi, Bertini, Cieslewicz, Corneille, Debré, Esmeraldo, Filhos, Krasno, Lapoujade, Morano, Mortensen, Naves, Osa Scherdin, Rancillac, Saura, Silva, Sonderborg, Soulages, Sugai, Ubac, Vasarely : quelques-uns des artistes majeurs du siècle, surréalisme, Cobra et non-figuration. »

Dans un préambule, Jean-Clarence Lambert expliquait : « Après la vertigineuse ouverture du « Coup de dés » de Mallarmé, la poésie a pu se délivrer progressivement des habitudes, contraintes et conventions (...) que l'écriture imprimée a imposées. La poésie s'insère de plus en plus malaisément dans les bibliothèques. Sa vraie vie est ailleurs (...) Échappant au domaine proprement littéraire, elle a trouvé un nouveau lieu en osmose avec les arts plastiques. Car le livre qui apparie un poète et un artiste n'est pas un simple livre illustré. C'est un travail duel, une ambition, une tentative commune. Valéry avait dit du Symbolisme que « c'était l'ambition partagée par plusieurs poètes de reprendre à la musique leur bien ». Privilégier l'oreille et les valeurs auditives du langage ?





EN SYMBIOSE AVEC LES ARTISTES

Par **Jean-Claence Lambert**, poète, essayiste,
critique d'art et traducteur

Un lyrisme que le poète développe dans la suite *Elle c'est-à-dire l'aube*, intégrée à *Dépaysage* et illustrée de quatre lithographies de Corneille, peintre Cobra avec lequel Lambert collaborera toute sa vie. Tous deux infatigables voyageurs parcourant le monde, ils sont à la recherche respectivement à travers les mots, les formes et les couleurs, du paradis terrestre et de la Femme. Lambert écrit en accompagnement de son exposition « Les peintres du dépaysage » (Paris, galerie La Roue, mars 1959) : « Les couleurs et les formes, nul besoin, pour les douer de vie, d'avoir recours à la ressemblance, de les situer dans un paysage. Elles sont directement, aussi directement que possible, la vie-même, manifestée à l'état pur. La peinture ne représente plus le paysage, elle présente le dépaysage, l'image intérieure, vivante et vécue. »

La pénétration des arts entre eux, poésie, arts plastiques et musique, est un moyen de connaissance irremplaçable dont témoigne son livre *Le Voir-dit*, réunissant textes critiques et poèmes avec des illustrations, des dessins dus aux artistes commentés : Corneille, Alechinsky, Sugaï, Duncan, Vielfaure, Lapoujade, Viseux, Sondenborg, augmentés de deux suites graphiques avec leurs textes poétiques : *La fin de la ressemblance* (Gianni Bertini) et *Éléments pour la reconstitution d'un acte d'amour* (Achille Perilli). ■

Jean-Claence Lambert en poésie, Daniel Leuwers - Françoise Py - Hervé Pierre Lambert - Jean-Yves Bosseur, 2016, Éd. Bookelis Copernic
Extraits choisis par Lydia Harambourg avec l'amicale autorisation de Jean-Claence Lambert

Il se pourrait bien que depuis les Futuristes et Apollinaire, à cause d'Éluard et des Surréalistes, la vue soit devenue le sens directeur de la recherche poétique. Il en est résulté des prolongements remarquables, qui ont engagé aussi bien le poète que les artistes. Pour en arriver, entre autres, au poème-objet, au livre-objet et à l'objet-poème. »

Plusieurs expositions de Lambert en France et à l'étranger, « Les mots et le visible » (Artcurial 1994), « 50 ans de poésie partagée, Jean-Claence Lambert et ses compagnons d'œuvre » (galerie Arenthon 1998), « Rencontres avec Cobra » (musée d'Amstelveen 1997) inspirent à Françoise Py le commentaire suivant :

« En pensant à ce que Lionello Venturi écrivait dans sa classique *Histoire de la critique d'art* à propos de Baudelaire : « la sensibilité artistique, c'est-à-dire une communauté d'expérience avec les artistes, est la source nécessaire de l'intuition critique », on notera dans l'intitulé des expositions le passage de « compagnons de route » à « compagnons d'œuvre »... »

C'est en 1959 que Lambert publie son premier recueil de poèmes. Illustré par Soulages, il se rattache à l'abstraction lyrique.

LE TRIOMPHE DU RÉCIT

Par **Coline Serreau**, membre de la section des Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel

Ces deux arts ont nourri mon enfance et ma culture, sans jamais que pour moi se pose la question d'une rivalité ou d'une quelconque hiérarchie entre eux.

Les polémiques ouvertes par les critiques et cinéastes de la nouvelle vague étaient une sorte de maladie infantile de cinéastes qui avaient besoin, légitimement, de liquider leur complexe d'infériorité envers leur grande sœur la littérature, et voulaient affirmer qu'un cinéaste était un créateur autant qu'un auteur, un peintre ou un musicien.

Ce travail d'affirmation de soi, de refus du rapport de dépendance envers le récit romanesque rejoignait aussi la critique sévère de la « tradition de qualité française », qui avait régenté le cinéma d'avant-guerre puisant souvent ses sujets dans la littérature classique.

La nouvelle vague était aussi en phase avec l'histoire artistique de l'après-guerre quand le nouveau roman, la peinture abstraite, la musique concrète ont travaillé à déstructurer les formes et par là exprimer leur rejet d'une génération qui avait permis la guerre et son cortège d'atrocités. Beckett, avec *En attendant Godot*, a affirmé avec plus de force que tous et en parfaite phase avec l'angoisse de ses contemporains, cette négation de la croyance en dieu et en l'humanité, cette remise en question radicale et caustique des valeurs passées. « Nous sommes seuls et nous allons mourir », cette assertion qui sous-tend toute son œuvre a rencontré le questionnement d'une génération accablée et désespérée après la découverte des camps nazis, du génocide perpétré par une nation « civilisée » qui avait pourtant donné à l'humanité les plus grands génies de la philosophie, de la musique et de la science. Et les révélations sur les crimes du goulag ont parachevé le dégoût et la profonde méfiance des sociétés occidentales envers les idéologies.

Comme le dit le remarquable philosophe Jean-Claude Michéa, on est alors entré dans l'ère de la neutralité axiologique, colonne vertébrale du libéralisme : chacun, en fonction de ses choix personnels, définit, d'après lui et pour lui seul, ce qui convient le mieux à son épanouissement personnel dont on l'a convaincu qu'il était désormais l'unique but vers lequel tendre, puisque toute idée du bien ou d'une éthique collective n'était qu'un leurre. Cette peur des idéologies avait déjà commencé à la fin des guerres de religion dans une France traumatisée par la guerre civile. C'est ainsi qu'en croyant déstructurer les formes, agir en révolutionnaires, beaucoup d'artistes de cette époque, sans même s'en rendre compte, ont obéi aux *diktats* des industriels des trente glorieuses qui allaient fabriquer un monde hors sol, bétonné, coupé de ses racines, programmé pour fabriquer des petits soldats de la consommation sans idéologie, cultivant l'hédonisme individualiste.

Mai 68 est venu déranger quelque peu ce culte de la consommation effrénée, mais l'échec du socialisme-stalinien a renforcé la victoire planétaire de la société libérale, du profit décomplexé et surtout déconnecté de l'éthique, victoire dans laquelle la destruction de la terre et de l'écosystème était déjà inscrite en filigrane. Les querelles entre partisans et adversaires de la Nouvelle vague suscitent aujourd'hui aussi peu d'intérêt que l'évocation par exemple de la fameuse « Querelle des Bouffons » de 1752, dont plus grand monde ne se souvient sinon qu'elle relevait encore et toujours de la querelle entre les anciens et les modernes. Maintenant qu'il ne fait plus de doute pour personne que les cinéastes sont des auteurs et des créateurs, les passerelles entre littérature et création audio-visuelle ont repris une grande vitalité. Un film sur quatre est désormais adapté d'un roman et les grandes maisons d'édition ont toutes un service actif de promotion de leurs auteurs auprès des producteurs. Et un autre phénomène est encore venu bouleverser le rapport du public avec la fiction, celui des séries télévisuelles ou produites par les géants du net.





La série renoue avec la tradition du feuilleton du XIX^e siècle, avec les sagas de Balzac, Zola, Sand, Maupassant, Flaubert, Dostoïevski, Tolstoï, Selma Lagerlöf et tant d'autres, et même avec les grands mythes qu'elle revisite, elle raconte sur un temps long les tribulations du monde.

La littérature permet ce temps étiré, c'est là sa force contrairement au temps obligé des salles de cinéma. En effet quel cinéaste peut rivaliser avec les treize pages de description archi-détaillée de la décoration d'un hôtel particulier offert par un banquier à une « Lorette » dans *Splendeur et misère des courtisanes* ? Là, Balzac se régala à coup de mots savants et exacts à nous faire voir la magnificence d'un lieu, la sensualité d'un visage, le charme luxuriant d'un jardin en désordre, quand la virtuosité des mots faisait encore rêver, quelques années avant l'arrivée de la photo.

Mais la série, elle, peut se permettre de décrire le parcours d'une, deux ou trois générations, sur un temps long et de s'attarder dans des lenteurs calculées pour nous tenir en haleine.

La frustration que l'on éprouvait à voir un roman résumé et atrophié dans une adaptation cinématographique limitée par la durée de l'exploitation en salle s'estompe avec l'avènement du temps de la série. Et alors reviennent les grands récits mythiques qui remplacent désormais les sujets nombrilistes. Là encore l'art

rejoint l'histoire : dans un monde devenu village planétaire où nous sommes informés de tout, nous sommes en lien permanent avec l'autre, obligés de nous relier aux histoires de tous.

Et l'on voit la forme qui se restructure, le figuratif en peinture qui fait bon ménage avec son cousin abstrait, la musique qui revient à la tonalité (que la musique « populaire » n'avait jamais quittée), et le récit, qu'il soit romanesque, biblique ou mythique, en littérature comme en fiction cinématographique, triomphe partout.

Les avant-gardistes deviennent ringards, le cinéma n'attire plus tellement la jeunesse à part pour des *blockbusters* à effets spéciaux, la série, qu'elle soit policière, saga mythique ou critique de la société mobilise totalement le public jeune.

Ainsi on voit les modernes devenir les anciens des nouveaux modernes, les vagues se succèdent et chassent les précédentes.

Seul le temps, celui qui rabote la mémoire des humains comme l'eau des torrents a raboté les pierres devenues galets, le temps long et impassible, nous dira ce qui restera important du fatras des créateurs. ■

En haut : image extraite du film *La Crise*, 1992, écrit et réalisé par Coline Serreau, avec, dans les rôles principaux, Vincent Lindon et Patrick Timsit. César 1993 du Meilleur scénario original.



La vie est un songe...

Par **Régis Campo**, membre de la section de Composition musicale

Ma première rencontre en 2017 avec René de Obaldia est fulgurante et magnifique. Depuis une jeune et solide amitié est née : chaque jour elle m'émeut profondément. Nos sujets de conversation onirique sont fort divers : Olivier Messiaen, le porto, Michel Simon, les belles femmes, l'étrangeté du monde (qui est un songe !), Alexandre Vialatte, les courses de puces dans un stalag, la capacité à s'ébaudir... Il y a des déclarations d'amitié comme des déclarations d'amour. Ainsi j'ai composé pour chœur et violoncelle d'après quelques poèmes extraits des *Innocentines*. L'œuvre est créée par le violoncelliste Henri Demarquette et l'ensemble Sequenza 9.3 dirigé par Catherine Simonpietri : c'est un témoignage d'amitié en notes de musique suspendues pour mon aîné académicien. Combien son art est rempli de grâce, d'humour, d'incongruités et de sentiments profonds. L'un des poèmes mis en musique me touche particulièrement : *Moi, j'irai dans la lune*. Il rejoint ce mot de Chesterton qu'aime à citer René de Obaldia : « Si les anges volent, c'est parce qu'ils se prennent eux-mêmes à la légère ». Et j'apprends beaucoup, benjamin académicien, de la jeunesse et de la sagesse légère de mes confrères des cinq académies - magnifiques créateurs et fidèles compagnons. ■



“CINQ OU SIX,

Rencontre avec **René de Obaldia**, dramaturge, romancier et **Régis Campo**, membre de la section de Composition musicale
Propos recueillis par **Nadine Eghels**

Doyen de l'Académie française, René de Obaldia vient de fêter ses cent ans. À cette occasion, le compositeur Régis Campo a écrit une œuvre à partir de quatre de ses poèmes, les *Innocentines*. Cette composition musicale pour chœur mixte et violoncelle solo, qui renvoie à des comptines d'enfants, a été créée lors de la Séance publique annuelle des cinq Académies, le 23 octobre dernier. Elle était interprétée par l'ensemble Sequenza 9.3, dirigé par Catherine Simonpietri et le violoncelliste Henri Demarquette.

Nadine Eghels : Quel rapport avez-vous entretenu avec les beaux-arts dans votre écriture ? En quoi s'en est-elle nourrie, en quoi a-t-elle été une source d'inspiration pour les arts ?

René de Obaldia : Je suis sensible à la musique en particulier, la peinture était pour moi plus difficile d'accès. Quand je suis revenu de guerre je n'avais pas d'argent... j'écrivais de la poésie, ce n'était pas très rentable. J'aurais aimé faire de la musique ou peindre mais il aurait fallu avoir un instrument, acheter de la peinture, et cela, je ne le pouvais pas. Pour écrire il fallait juste un papier et un crayon, c'est pour cela que je suis devenu écrivain et non musicien ou peintre. Mais j'ai eu de grands amis musiciens, Olivier Messiaen, Henri Sauguet ou Daniel Lesur avec le groupe La jeune France.

N.E. : En somme, vous êtes devenu écrivain par défaut

R.D.O. : Oui en effet mais je ne le regrette pas, il y a des grâces dont on n'est pas responsable, on remercie le ciel et ensuite il y a beaucoup de travail. Et les rencontres, qui vous forment aussi.



DISONS SEPT”

et poète, membre de l'Académie française
musicale

N.E. : Quelles sont les grandes rencontres artistiques de votre vie ?

R.D.O. : J'ai connu des tas de gens, très importants pour moi, qui aujourd'hui n'évoquent plus rien à personne. Pour moi qui vais avoir bientôt cent ans, c'est la disparition des autres qui est pénible. J'ai eu la chance d'avoir de grands interprètes pour mon théâtre. Le destin, les rencontres, c'est le mystère de la vie

N.E. : Comment réagissez-vous quand votre œuvre est le point d'inspiration d'une création artistique, comme celle que va composer Régis Campo à partir des Innocentines ?

R.D.O. : C'est toujours bien quand un autre artiste s'intéresse à votre œuvre. J'ai le plus souvent été très bien traduit dans de nombreuses langues. Au théâtre il y a eu de multiples mises en scène et parfois j'ai eu des surprises !

N.E. : Comment est née cette collaboration entre vous et Régis Campo ?

R.D.O. : C'est là aussi le hasard des rencontres. J'ai connu Régis par ma belle-fille et nous avons immédiatement eu des affinités électives.

N.E. : Régis, comment vous est venue l'idée de composer une œuvre musicale à partir des Innocentines de René de Obaldia ?

Régis Campo : Oui c'est le hasard des rencontres, je parlais avec le violoncelliste Henri Demarquette du charme qu'exerçait sur moi l'œuvre de René, et il me l'a fait connaître. J'ai tout de suite senti que nous allions bien nous entendre, et j'ai demandé à René de choisir quelques poèmes parmi les *Innocentines*.

R.D.O. : En fait nous les avons choisis ensemble, d'autant que certains poèmes avaient déjà été mis en musique, et je ne voulais pas répéter, j'ai aussi simplifié certains poèmes, pratiqué quelques coupes

N.E. : Combien de poèmes composent la sélection ?

R.D.O. : Cinq ou six, disons sept

N.E. : Y a-t-il eu des adaptations cinématographiques de votre œuvre ?

R.D.O. : Non, ce n'était pas ma génération, je n'ai pas connu de cinéastes et j'étais surtout attiré par le théâtre. J'ai aussi connu des peintres, comme Atlan, avec qui j'étais très lié, et Héliou.

N.E. : Est-ce que la forme même de votre écriture la prédestine au théâtre ?

R.D.O. : Non, l'écriture théâtrale est très différente de l'écriture romanesque ! Mais j'ai eu cette chance. J'ai rencontré Jean Vilar à un cocktail, il m'a dit avec sa belle voix : Obaldia, vous devriez écrire pour le théâtre. J'ai retrouvé dans une bassine à frites une pièce que j'avais écrite pour moi, du temps où j'habitais une chambre de bonne, et je la lui ai envoyée au TNP. On en a fait une lecture au palais de Chaillot, j'ai eu la chance d'avoir des interprètes extraordinaires, Maria Casarès, Georges Wilson, Jean Topar, j'en oublie, il y avait un petit public, qui a beaucoup apprécié. Vilar a alors décidé de monter cette pièce au Théâtre Récamier, qui était son théâtre d'essai. Cela a eu beaucoup de succès, et j'ai été sacré auteur dramatique. J'ai été pris à mon propre jeu, et j'ai continué à écrire pour le théâtre.

N.E. : Comment s'intitulait cette pièce ?

R.D.O. : *Genousie*. J'avais inventé un pays imaginaire, avec une langue imaginaire, le genousien. C'était désopilant. Il y avait en même temps une grande histoire d'amour onirique, c'était il y a une cinquantaine d'années.

N.E. : Pour les autres compositions musicales à partir de votre œuvre, étiez-vous aussi intervenu dans le choix des textes ?

R.D.O. : Je demandais à entendre et j'ai refusé beaucoup de choses. J'étais ravi d'être mis en musique par Sauguet, et c'est Madeleine Renaud qui disait des *Innocentines* à la radio. Il y avait aussi Gérard Calvi. J'ai été gâté par de merveilleux interprètes...

N.E. : Merci beaucoup pour cet entretien.

R.D.O. : Vous avez épuisé le sujet mais pas l'auteur ! ■

En haut : Catherine Simonpietri à la direction de l'ensemble Sequenza 9.3 et le violoncelliste Henri Demarquette. Photo Ben Dauchez

Page de gauche : René de Obaldia et Régis Campo. Le poète nous a fait l'honneur d'accueillir l'équipe de la *Lettre de l'Académie* dans son appartement parisien, avec simplicité et humour. Photo CM Pezon

Nadine Eghels : Vous êtes écrivain, scénariste, auteur dramatique, parolier... Comment ces différentes pratiques artistiques se sont-elles développées, et ont-elles cohabité tout au long de votre vie riche en expériences et en créations ?

Jean-Claude Carrière : Il est toujours difficile de parler de son propre trajet... J'ai travaillé avec Louis Malle qui venait d'une grande famille bourgeoise française, et moi je venais d'une petite maison de paysans où il n'y avait pas une seule image. Louis Malle me disait : « Quand je suis né j'avais déjà entendu tout Beethoven ». Et bien moi, rien. Il n'y avait même pas de radio à la maison.

Il y a l'origine, le milieu d'où l'on vient, l'enfance et puis ce qu'on apprend et ce qu'on découvre. Mon père a lu un livre dans sa vie, *Valentine* de George Sand, qu'il avait trouvé je ne sais où, et quand on lui proposait de lire, il relisait ce livre. Il disait : « J'aime ce livre, pourquoi est-ce que j'en lirais d'autres ? ». Cela m'avait beaucoup marqué.

N.E. : Comme les enfants qui réclament toujours la même histoire...

J-C. C. : Oui en effet. Mes premiers livres ont été des livres de prix, reçus de l'école, en général appartenant à la bibliothèque verte : *Croc-blanc*, les livres de Jack London ou de Jules Verne en version abrégée. Ce furent mes toutes premières lectures. Mais j'ai dû être très séduit, et assidu, car j'ai retrouvé un catalogue de mes livres, que j'avais fait à l'âge de onze ans, et j'en avais déjà 80 ! À chaque occasion je me faisais offrir des livres, j'en demandais à mes tantes et à mon oncle instituteur. Parmi ces bouquins il y avait un « beau livre », *L'Aiglon*, relié et illustré par Jean-Paul Laurens qui était un peintre pompier de la fin du 19^e, et j'ai toujours gardé ce livre précieusement. C'est par les livres que j'ai découvert le monde.



N.E. : Plus que par le cinéma ?

J-C.C. : J'ai lu avant d'aller au cinéma. Il n'y avait ni cinéma ni télévision ni radio... mes premiers films, je les ai vus vers dix ans dans une ville d'eau voisine, Lamalou-les-Bains. Pendant la guerre, j'étais dans une école de curés où on m'avait mis parce que, soi-disant, on y mangeait bien, ce qui était d'ailleurs faux. Et juste après, en 45, je suis arrivé à Paris et j'ai été parachuté au Lycée Voltaire... sans savoir qui était Voltaire !

N.E. : La coupure a dû être brutale...

J-C.C. : Oui et à partir de là ce fut une découverte incessante, j'ai lu André Breton à 14 ans, j'étais littéralement affamé. D'autant plus qu'à cette époque, on était depuis cinq ans totalement privé de tout ce qui était américain : aucun livre, aucun film, on ne voyait que des films allemands. Donc on se jetait sur Faulkner, Dos Passos, Fitzgerald, Hemingway, sur tous les écrivains américains dont certains vivaient d'ailleurs à Paris. Ce fut un bouleversement complet auquel vint s'ajouter le jazz – une révélation ! – auquel j'ai été initié par Django Reinhardt. Mes parents avaient abandonné la vigne et tenaient un bistrot en banlieue, à

L'EXTENSION MAXIMALE DE LA VIE

Rencontre avec **Jean-Claude Carrière**, écrivain, scénariste et metteur en scène
Propos recueillis par **Nadine Eghels**

Montreuil-sous-Bois, fréquenté par les gitans, et Django venait de temps en temps y jouer. Il m'a inscrit au Hot Club de France et c'est ainsi que je suis passé de Colombières-sur-Orb, dans l'Hérault, aux caves de Saint-Germain.

N.E. : Et le cinéma ?

J-C.C. : À cette époque, j'ai plongé à la fois dans la littérature et dans le cinéma. Tout me tombait dessus, tout me passionnait, le monde s'ouvrait à moi.

N.E. : Et la peinture ?

J-C.C. : La peinture, j'y suis arrivé presque en même temps, c'est en 46, j'ai vu ma première exposition de peinture. Avant je ne savais pas ce que c'était, je n'avais jamais vu un tableau. Il y avait, il y a toujours, malgré la télévision qui fait de gros efforts en ce sens, une génération de gens totalement privés de tout contact avec ce qu'on appelle l'art. C'était une exposition, à l'Orangerie, de peintres contemporains. Imaginez un garçon de quatorze ans qui arrive de nulle part et qui se trouve en face de Max Ernst, Miro, Tanguy etc., des peintres très surréalistes... Alors pour moi,

la peinture c'est cela. On reste accroché au premier choc reçu. J'ignorais totalement qu'il y avait une peinture antérieure... je n'avais jamais vu un musée ! Et ce n'est que cinq ans plus tard que je suis allé en Allemagne, à la Pinacothèque de Munich, et que j'ai découvert la peinture ancienne (j'avais bien été une fois ou deux au Louvre mais rapidement). Et là, j'ai dû m'asseoir quand j'ai vu Léonard de Vinci. Dans toute vie, d'où que l'on vienne, quelle que soit notre origine, nous avons chacun un chemin différent par rapport à l'art. Au gré des découvertes, se forme comme un bouquet dans lequel on essaie de faire correspondre les choses les unes avec les autres. 🍷

En haut : Jean-Claude Carrière et Luis Buñuel, en 1972, pendant la préparation du film *Le Fantôme de la liberté*. Scénariste du cinéaste mexicain pendant dix-neuf ans, leur collaboration débute en 1964 avec *Le Journal d'une femme de chambre*. Photo DR



◆ *N.E. : Qu'est ce qui a été décisif ensuite dans votre parcours ?*

J-C.C. : Je suis né dans le premier siècle de l'histoire qui a inventé de nouvelles écritures. Si on était encore à la fin du 19^e, on ne pourrait parler que de peinture, de musique, de théâtre et de littérature... Pensez à tout ce qui a été inventé depuis ! À commencer par le cinéma, la radio, la télévision, la photographie, l'enregistrement de la voix et du son. Nous n'avons aucun son du XIX^e siècle ! On peut supposer que le bruit des ruisseaux était le même et le chant des oiseaux aussi, mais nous n'en sommes pas tout à fait sûrs.

Je me suis dit que chaque nouvelle technique, que j'ai pratiquée et enseignée, a été inventée au siècle où je suis né, et chacune d'elle a exigé un nouveau langage. On n'écrit pas pour le théâtre comme pour le cinéma... Et si on veut – ce qui était mon cas – être scénariste de cinéma, il faut apprendre la technique du cinéma. J'ai voulu essayer tous ces nouveaux langages... ce qui m'a imposé de n'être jamais metteur en scène. Quand vous réalisez un film au cinéma, vous avez une étiquette « directeur » et vous ne pouvez plus écrire – si vous publiez des livres, on ne vous lira pas. Je voulais rester au niveau de l'écriture qui permet d'aller dans différentes directions, dont celle qui m'attirait beaucoup, le théâtre. Cela a été une ouverture immense.

J'ai commencé à écrire pour le théâtre en 68, et ma première pièce *L'aide-mémoire*, avec Delphine Seyrig, a connu un grand succès. Ensuite a commencé mon compagnonnage avec

Peter Brook, qui a duré 37 ans. Si j'avais tourné un film comme metteur en scène, cette aventure-là n'aurait pas été possible. Et le *Mahabharata* me porte encore aujourd'hui, au point que des spécialistes indiens partent de ma version scénique.

N.E. : Que vous apporte l'écriture de scénario pour tous les grands réalisateurs avec lesquels vous avez travaillé, par rapport à l'écriture romanesque ?

J-C.C. : Elle a la particularité d'être incomplète, ou plutôt transitoire. Elle trouve sa place entre rien et le film, et à la fin du tournage on retrouve le scénario dans les poubelles, sa fonction, et donc son existence, est terminée. C'est ce qui m'intéresse aussi dans l'écriture de chansons, comment on passe d'un monde à l'autre, celui de l'écrit à celui de la musique. En somme, ce qui me passionne dans l'écriture, c'est le passage qu'elle permet d'un monde à l'autre. C'est pourquoi j'ai essayé de mettre l'écriture un peu partout...

N.E. : Et par rapport à la peinture ?

J-C.C. : On m'a demandé plusieurs fois, le dernier étant mon ami le peintre Julian Schnabel, d'écrire sur la peinture, et c'est un domaine où je me sens beaucoup moins à l'aise. Je viens néanmoins d'accepter d'écrire un texte pour une exposition qu'il prépare pour le musée d'Orsay, où plusieurs de ses peintures seront mises à côté d'une quinzaine de tableaux qu'il a choisis dans le musée, un texte intitulé *Un œil d'avance*. Comme si la peinture avait un œil d'avance sur nous. Mais c'est la chose la plus difficile : établir des communications par les mots entre différentes formes d'expression. Trouver un langage qui circule entre les différentes muses, la mienne étant Clio puisque je suis historien de formation.

N.E. : Avez-vous le sentiment que ce sont des parties distinctes de vous qui se mettent à l'œuvre selon que vous travaillez pour le cinéma, le théâtre, l'opéra, la littérature ? Où est-ce juste un mode d'expression différent des mêmes questionnements, de la même recherche ?

J-C.C. : Je n'aime pas les auto-analyses...

N.E. : Est-ce que vous pouvez mener plusieurs travaux, plusieurs créations, de front ou avez-vous des périodes successives ?

J-C.C. : Prenons le dessin par exemple. Je dessine depuis l'enfance, j'ai fait des expositions, et cela oui, je continue à le faire et cela me délasse. Mais quand j'écris un scénario, je ne peux pas faire autre chose. Le livre que je viens de publier chez Odile Jacob, *La vallée du néant*, m'a requis totalement, j'étais plongé dedans et je ne vois pas comment j'aurais pu faire autre chose. Mais dans ce livre, il y a deux chapitres qui parlent de peinture,

plus précisément de deux tableaux, un de Delacroix, l'autre de Goya. Ces tableaux se rapportent au thème du livre... mon écriture comme ma réflexion sont nourries par la peinture.

N.E. : La peinture, vous en avez aussi parlé...

J-C.C. : Oui j'avais eu l'occasion de parler au Louvre devant un ou deux tableaux qui m'interpelaient, et c'était une expérience formidable, de raconter la peinture, devant deux cents personnes, la nuit. J'ai parlé de *La Prédication de saint Paul à Ephèse*, d'Eustache Le Sueur (1649). Parler et en même temps montrer, et non écrire. À cette époque la révolution avait déjà eu lieu en Iran. Et dans le tableau de Le Sueur, saint Paul est debout sur un escalier de pierre, habillé comme un ayatollah, en rouge, portant la barbe. La plupart des peintres dissimulent des secrets dans leurs tableaux. Ainsi la robe jaune, couleur des cocus, attribuée à saint Joseph dans la plupart des tableaux classiques, même chez Le Titien. Dans ce tableau, au premier plan de dos, il y a un esclave noir à genoux, occupé à mettre le feu à quelque chose. Et si on s'approche, on voit qu'il s'agit de papiers avec des théorèmes grecs écrits dessus. Ce que nous dit Le Sueur dans ce tableau est extraordinaire ! Si on sait le regarder, on y voit des choses non seulement magnifiques mais tout à fait pertinentes, que certainement personne à l'époque ne remarquait. Un esclave noir, à genoux, en train de brûler la science grecque. La foi détruisant la science. Pas mal. Et ce tableau était dans une église. Décidément oui, la peinture a un œil d'avance.

N.E. : Quelle est la fonction de l'art dans la société aujourd'hui ? A-t-il une valeur émancipatrice ?

J-C.C. : Oui bien sûr. L'art est là pour éclairer, pour dire des choses que peut-être nous ne voyons pas. Par exemple les Impressionnistes commencent à diviser la lumière dans les années 1870-80, où la lumière n'est plus perçue comme un à-plat ou un dégradé mais au contraire comme une série de petits points. Cela correspond très exactement aux premiers travaux des scientifiques atomistes qui divisent la matière en atomes. Le jeune Einstein est un impressionniste. C'est la même démarche appliquée dans des domaines différents... Toujours un œil d'avance !

N.E. : Et à notre époque ?

J-C.C. : De notre époque comme de toutes, l'histoire retiendra 5%, tout le reste disparaîtra. L'art est une glorification de la vie, et dans certains cas l'extension maximale de la vie. Quand on voit l'ensemble de l'œuvre de Goya, il n'est pas possible d'aller plus loin. Sa vie n'a pas grande importance, ce qu'il nous a laissé c'est une vision du quotidien, des monarques... et du reste du monde. Mais on peut le dire aussi de Dostoïevski, de Shakespeare... Nous ne saurons jamais vraiment qui ils étaient, nous ne connaissons que leur œuvre. Qui est immense. ■

Franck Riester, ministre de la culture



L'Académie des beaux-arts salue la nomination de Franck Riester au poste de ministre de la Culture, rappelant que son action pour la défense de la propriété intellectuelle a été déterminante pour tous les créateurs.

Membre du collège de l'Hadopi, rapporteur des deux projets de loi (2009-2015), Franck Riester est notamment co-auteur, en 2011, d'un rapport sur la « création musicale et diversité à l'ère numérique » qui préconisait, entre autres, la création du Centre national de la musique. ■ Photo DR



L'Académie des beaux-arts « hors les murs »

Partenaire du festival « ; Viva Villa ! », le festival des résidences d'artistes à l'étranger, l'Académie des beaux-arts a organisé dans ce cadre, et pour la première fois depuis sa création en 1816, une séance plénière « décentralisée » à la Villa Méditerranée de Marseille.

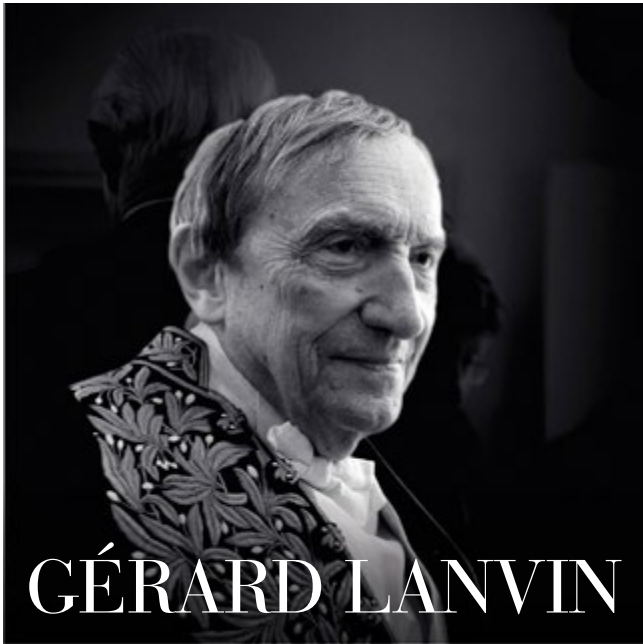
Le Bureau de l'Académie a décidé de consacrer la partie « débat » de cette séance au rôle des collectivités territoriales dans la politique culturelle. Instance consultative auprès des pouvoirs publics, l'Académie des beaux-arts mène en effet, en dehors de ses missions de soutien à la création artistique et de défense du patrimoine artistique de la France, une activité de réflexion sur les questions d'ordre artistique lors de ses séances hebdomadaires au cours desquelles elle convie régulièrement des personnalités du monde culturel et politique à intervenir.

Cette séance statutaire du jeudi 4 octobre dernier était suivie d'une discussion avec les membres de la section de Photographie de l'Académie autour du thème retenu pour l'édition 2018 du festival, « Frontières », puis de la projection du film *Chaos* de Coline Serreau, dernière membre élue de la Compagnie dans la section des Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel. ■



« Nuit blanche » à L'Institut de France

Susciter et encourager la création sous toutes ses formes, telle est la volonté de l'Institut de France qui, pour la première fois, du samedi 6 au dimanche 7 octobre, participait à la Nuit Blanche et invitait l'artiste urbain Pascal Boyart, alias « PBoy », à lui donner un éclairage totalement inédit. Depuis le Pont des arts, on apercevait, au pied de la majestueuse Coupole, un portrait (2,20 x 6 mètres) revisité de Mazarin, bâtisseur des lieux, éclairé par de la lumière noire qui lui donnait cette couleur bleu profond. À partir de ce tableau, les visiteurs étaient guidés jusqu'à la Cour d'honneur pour y découvrir une performance artistique tout au long de la nuit. ■ Photos Frantz et Pascal Boyart



GÉRARD LANVIN

Le sculpteur Gérard Lanvin s'est éteint le 29 juin. Il avait été élu le 21 février 1990, au fauteuil de Jean Carton. Son ami Pierre-Édouard, membre de la section de Sculpture, lui rend hommage.

« Le 29 juin, j'ai perdu mon ami, Gérard Lanvin. Nous nous sommes rencontrés à l'École des arts décoratifs où il a été mon professeur. Nous ne nous sommes jamais perdus de vue depuis 37 ans. Aujourd'hui qu'il faut se quitter, je voudrais lui dire un adieu parce qu'il appartenait à la race des seigneurs, la plus belle des familles.

Seigneur, il l'a été par l'humilité qui, chez lui, n'était pas fausse modestie, calcul ou complexe, mais tout simplement le fruit d'une belle âme. Ne pas se mettre en avant avait chez lui une dimension vertigineuse. Mais qui sait ce qui restera de nos œuvres à nous tous dans un siècle. Les œuvres d'art naissent, disparaissent et puis renaissent et c'est là leur mystère.

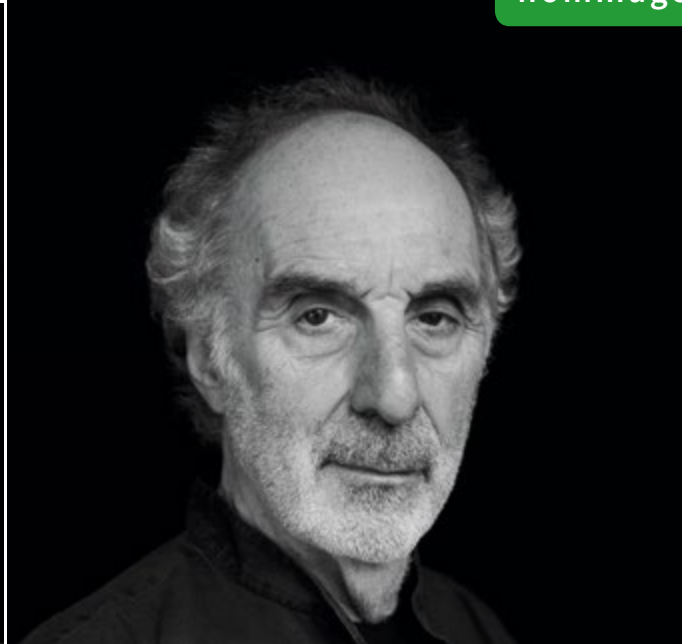
Seigneur encore par une rare absence de médisance et de jalousie. Gérard avait une pure gentillesse, sans arrière-pensées. Nous avons beaucoup aimé parler ensemble. Bien sûr de la sculpture, notre vie, mais très souvent de poésie.

Nous avons une passion commune pour Victor Hugo, qu'il connaissait parfaitement.

Dans sa chambre, à la maison de soins où il a fini ses jours, le portrait de Hugo faisait face à son lit. Sans doute parce qu'il y avait chez Gérard une profonde aspiration à la « grandeur ». Un mot qui semble ne rien signifier mais qui veut dire beaucoup si l'on sait que la grandeur, c'est l'effacement du « personnel » devant ce qui le dépasse, l'abandon des petits gains au profit du don qui submerge.

Il aimait le Hugo grandiose et jamais mesquin, comme il aimait le dernier Chateaubriand ou le Malraux du discours à Jean Moulin. Tous des seigneurs, naturellement.

Il me racontait avec une honte amusée avoir suivi Paul Valéry à son insu dans les rues de Paris lorsqu'il était jeune homme. Et je lui répondais que j'avais fait la même chose avec Samuel Beckett. Je vous salue pour la dernière fois, cher Gérard, et toute ma reconnaissance pour avoir manifesté que l'on peut être un grand lyrique sans brandir sa petite personne, et surtout, que la vraie grandeur n'a besoin de rien d'autre qu'elle-même. Elle fait vivre. Elle est la vie. » ■ Photo Juliette Agnel



PAUL ANDREU

Élu dans la section d'Architecture en 1996, au fauteuil d'Henry Bernard, l'architecte Paul Andreu nous a quittés soudainement le 11 octobre dernier. Son confrère et ami, Aymeric Zublena, évoque l'homme et l'artiste.

« Un artiste est quelqu'un qui a la folie de croire qu'il peut, après tant d'autres, avec tant d'autres, apporter quelque chose de neuf au monde – une création – et qu'il donnera en partage. » Cette phrase magnifique, Paul Andreu l'a écrite à la veille de sa disparition, dans son discours pour accueillir, sous la Coupole de l'Institut de France, le photographe Jean Gaumy. Nous connaissons et admirons les beaux et grands projets qu'il a réalisés dans le monde, du terminal 1 à Roissy à l'un de ses derniers, le Grand Théâtre national de Chine. Deux monuments, deux îles à la géométrie radicale, précise et rigoureuse, une même pensée. Deux îles cernées de plaines et d'eau. [...] Paul était l'Honnête Homme, [il] l'incarnait dans ses œuvres d'architecte, d'ingénieur, de peintre, d'écrivain. Lui qui disait vouloir allier la science et l'art, lui qui manifesta très tôt son aptitude à embrasser tous les champs de la pensée et de l'activité humaine en étant reçu en même temps à l'École normale supérieure et à l'École polytechnique.

J'étais chaque fois frappé, lorsqu'il intervenait en séance, à l'Académie, par la qualité du silence qui s'installait aussitôt parmi nous et par l'attention immédiate et soutenue que nous portions à sa parole, à ce qu'il nous disait avec la précision de l'architecte et de l'ingénieur et avec le calme et la profondeur de celui qui voulait élever la réflexion sur la question dont nous débattions.

Encore aujourd'hui, il me revient ces phrases qu'il prononça au cours de ses interviews : sur les aéroports, « pour ma génération, le fait même de voler dans les airs relevait de la transgression délicieuse », Paul était un poète ; sur la création architecturale, « ... comme on dit que les musiciens ont une conception globale de leur musique, indépendante du temps, nous architectes voudrions avoir une vision totale de l'espace, se libérer de cette représentation trop simple sur le papier et pouvoir accéder directement dans le cerveau à des représentations qui ne sont sans doute pas de la géométrie habituelle », Paul était un visionnaire... [...] » ■ Photo Hannah Assouline

LE LOUVRE ABU DHABI, PREMIER MUSÉE UNIVERSEL DU XXI^e SIÈCLE

Par **Jean-Luc Martinez**, président-directeur du musée du Louvre

Le Louvre Abu Dhabi a été ouvert au public le 11 novembre 2017. L'évènement a été couvert par l'ensemble des médias internationaux qui ont salué le « plus beau musée du XXI^e siècle ». Photo DR

Le Louvre Abu Dhabi est né de la volonté des Émirats Arabes Unis et de la France de bâtir le premier musée universel du XXI^e siècle, qui s'est matérialisée dans un accord intergouvernemental exceptionnel, signé le 6 mars 2007. Abu Dhabi est la capitale des Émirats qui ont connu, en l'espace d'une génération, un développement économique inouï. Ses dirigeants, au premier rang desquels le fondateur des Émirats, Cheikh Zayed, ont choisi l'expertise française pour développer une offre culturelle riche destinée à éduquer les générations futures et développer un nouveau pan de leur économie et de leur société.

Cet accord illustre, du côté français, la continuité et la compétence du service public. Pas moins de quatre présidents français ont ainsi soutenu ce projet, entre la signature de l'accord et l'ouverture du musée. Notre coopération s'inscrit sur le long terme, dans une relation de confiance selon cette temporalité : 10 ans de prêts français pour le Louvre Abu Dhabi, 15 ans d'expositions conjointes, 30 ans et 6 mois d'usage du nom du Louvre. Pour mener à bien ce projet, le gouvernement français a créé l'Agence France-Muséums (AFM) qui réunit 17 institutions culturelles françaises, et a travaillé main dans la main avec DCT (Département de Culture et de Tourisme). Les missions de l'AFM sont de définir le projet scientifique et culturel du Louvre Abu Dhabi, d'assister pour la maîtrise d'ouvrage les équipes émiriennes, de coordonner les prêts français et l'organisation des expositions temporaires, d'accompagner la constitution d'une collection permanente. La politique d'acquisition menée par l'AFM est notamment une grande réussite alors que certains doutaient de la possibilité de constituer une collection universelle au XXI^e siècle. De 2009 à aujourd'hui, environ 630 œuvres ont été réunies, dont Bellini, Gauguin ou Klein en peinture et des chefs

d'œuvres archéologiques à l'image d'une princesse de Bactriane ou d'un magnifique dragon chinois issu de la collection Stoclet. Le bâtiment est sans doute le chef d'œuvre de Jean Nouvel. Il s'agit d'une ville musée, sous la forme d'une médina, protégée par une coupole, qui évoque la palmeraie d'Al-Aïn et filtre les rayons de soleil. Cette immense coupole, qui avec ces 180 mètres de diamètre pourrait couvrir la Cour carrée du Louvre, donne l'impression d'être suspendue. Le musée, bâti sur une île, est entouré d'eau, à l'image d'une Venise aux Émirats.

Il y a une synergie entre l'architecture et la collection, dont la présentation marque un tournant dans l'histoire des musées. Elle répond au défi de créer un nouveau musée qui raconte une histoire des arts visuels pour l'ensemble des cultures du monde depuis la préhistoire jusqu'à nos jours. Le parcours insiste sur la tension entre le local et le global. Ponctué d'œuvres majeures des musées français, il met en scène la péninsule arabique et le Moyen-Orient tout en révélant une histoire du monde qui insiste sur les « révolutions technologiques » (monnaie, papier, imprimerie, gravure, estampe, photographie, cinéma) qui ont contribué à diffuser et construire une culture visuelle devenue commune à une part importante de l'humanité. Au cours d'un cheminement chronologique, le musée montre ce qu'il y a de commun aux cultures humaines sans nier leurs spécificités. De plus, un musée dédié aux enfants expose des œuvres originales qui rejoindront la collection. C'est un lieu où l'on apprend à regarder les œuvres.

Ainsi, pour la première fois hors de France on peut y voir réuni le meilleur des collections françaises. Les musées français rencontrent ainsi à Abu Dhabi un nouveau public qui connaît peu les collections françaises. Il est émirien, issu du Golfe, mais aussi plus largement du continent asiatique, Indien, Pakistanais, Sri-Lankais...

Le Louvre Abu Dhabi est une chance unique pour la France. Il place son expertise culturelle sur un piédestal international tout en nous permettant de défendre nos valeurs. ■

Extrait de la communication du 6 juin 2018,
Grande salle des séances

FRANCISCO PACHECO, ÊTRE HONNÊTE HOMME À SÉVILLE AU SIÈCLE D'OR

Francisco Pacheco (1564 – 1644) est un peintre maniériste espagnol réputé pour avoir été le maître et le beau-père de Velázquez. Artiste savant, il demeure l'auteur d'un des trois traités de peinture du Siècle d'Or espagnol : *L'Art de la Peinture*, rédigé de 1619 à 1638, source incontournable de références tant dans le domaine artistique que pour l'histoire des mentalités.

Francisco Pacheco (1564, Sanlúcar de Barrameda - 1644, Séville) est connu pour être le maître et le beau-père de Diego Velázquez de Silva qui est entré dans son atelier en 1611 à l'âge de 11 ans. De son nom véritable Francisco Pérez del Río, il adopte celui de son oncle le chanoine Francisco Pacheco († 1599) et entame sa formation de peintre à Séville auprès de Luís Fernández. Peintre de chevalet et de retables son style pictural

Par **Jean-Louis Augé**, conservateur en chef des musées Goya et Jaurès de Castres



demeure marqué par le courant hispano-flamand ainsi que le Maniérisme dont il est le dernier représentant dans la grande ville andalouse au début du XVII^e siècle. Peintre de qualité et excellent dessinateur, il fut aussi collectionneur, poète, essayiste mais surtout théoricien de la peinture.

Outre son *Livre de Portraits Véritables* daté de 1599 mais publié au XIX^e siècle, il est l'auteur du fameux *Art de la Peinture* (*Arte de la Pintura*), l'un des trois traités d'Art en Espagne au Siècle d'Or, le plus important et seul à fournir des détails de technique picturale. La structure de ce livre, rédigé de 1619-1620 à 1638, se distribue en trois grandes parties dévolues à la justification de la noblesse de la peinture et à sa suprématie sur les autres arts (hormis la poésie), sa théorie et parties, sa pratique et mode de

l'exercer. L'ouvrage se conclut sur des additions (chap. XI à XVI du livre III) fort précieuses car traitant de la représentation des images sacrées ainsi que des controverses religieuses qui agitent le milieu intellectuel sévillan de l'époque. Ces dernières, loin d'être ennuyeuses, s'avèrent un témoignage hors pair concernant l'histoire des mentalités.

Peintre érudit, doué d'humour et de finesse, il a donc joué un rôle majeur dans la formation de son illustre gendre dont il nous offre une biographie à la Vasari en particulier à propos du premier voyage en Italie de Velázquez. Il fut injustement dénigré pour la prétendue sécheresse de sa peinture à la fois par ses compatriotes (Antonio Palomino) et par les historiens de l'Art Français (Paul Lefort) qui ne lui a pas pardonné d'avoir été nommé en 1618 contrôleur des images sacrées par l'Inquisition, poste honorifique qui a consacré sa réputation à Séville. Pacheco a travaillé aussi dans le domaine de la polychromie des sculptures avec les plus grands artistes de son temps et notamment Juan Martínez Montañés dont Velázquez fit le portrait.

Outre le fait que ses deux grands chefs-d'œuvres en peinture se trouvent au musée Goya de Castres (*Le Jugement Dernier*, 1611-1614 ; *Le Christ servi par les anges*, 1615-1616) ainsi que deux dessins, il a été possible d'acquérir en 2010 un exemplaire de l'édition princeps. De manière obligée cette traduction s'imposait dans sa totalité en tenant compte des travaux de nos amis espagnols notamment Sánchez Cantón et Bonaventura Bassegoda. Pacheco, disparu en 1644 à l'âge de 80 ans, n'a pas eu le plaisir de goûter à la publication de son ouvrage en 1649, l'année de la grande peste à Séville.

Son labeur, après plus de trois siècles et demi, demeure un véritable *pensum* du savoir de l'époque, celui d'un honnête homme qui a reconnu le génie de son élève comme étant « la couronne de ses dernières années ». ■

Extrait de la communication du 17 octobre 2018,
Grande salle des séances

Ci-dessus : Portrait de Francisco Pacheco, par Diego Velázquez (1599-1660), vers 1620, huile sur toile, 41 cm x 36 cm. Musée national du Prado, Espagne.

Bureau 2018

Président : Patrick de Carolis
Vice-président : Pierre Carron

Section I - Peinture

Pierre Carron • 1990
Guy de Rougemont • 1997
Yves Millecamps • 2001
Jean Cortot • 2001
Vladimir Velickovic • 2005
Philippe Garel • 2015
Jean-Marc Bustamante • 2017
Gérard Garouste • 2017
Fabrice Hyber • 2018

Section II - Sculpture

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

Section III - Architecture

Roger Taillibert • 1983
Jacques Rougerie • 2008
Aymeric Zublena • 2008
Alain Charles Perrot • 2013
Dominique Perrault • 2015
Jean-Michel Wilmotte • 2015

Section IV - Gravure

Trémois • 1978
Érik Desmazières • 2008
Astrid de la Forest • 2016
Pierre Collin • 2018

Section V - Composition musicale

Laurent Petitgirard • 2000
François-Bernard Mâche • 2002
Édith Canat de Chizy • 2005
Michaël Levinas • 2009
Gilbert Amy • 2013
Thierry Escaïch • 2013
Bruno Mantovani • 2017
Régis Campo • 2017

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
Muriel Mayette-Holtz • 2017
Adrien Goetz • 2017

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

Roman Polanski • 1998
Régis Wargnier • 2007
Jean-Jacques Annaud • 2007
Jacques Perrin • 2017
Coline Serreau • 2018

Section VIII - Photographie

Yann Arthus-Bertrand • 2006
Bruno Barbey • 2016
Jean Gaumy • 2016
Sebastião Salgado • 2016

Section IX - Chorégraphie

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 • 2006
SA Sheikha Mozah • 2007
Sir Norman Foster • 2007
Antonio López García • 2012
Philippe de Montebello • 2012
Jiří Kylián • 2018



Création d'une section de Chorégraphie

La section de Chorégraphie, forte de 4 membres, a été créée lors de la séance plénière de l'Académie des beaux-arts du 25 avril 2018. Le décret modifiant en ce sens les statuts de l'Académie, signé par le Président de la République, son protecteur, et le Premier ministre, a été publié au Journal officiel de la République française du 9 octobre dernier. L'élection des nouveaux membres interviendra dans les prochains mois. Le Secrétaire perpétuel, Laurent Petitgirard, se félicite de l'ouverture de cette neuvième section qui signe ainsi, au sein de l'Académie, la reconnaissance d'un art majeur et immémorial à laquelle contribue également l'élection du danseur et chorégraphe tchèque Jiří Kylián, le 25 avril dernier, en tant que membre associé étranger au fauteuil précédemment occupé par Léonardo Cremonini. L'Académie des beaux-arts compte désormais 63 membres répartis en 9 sections.

La Lettre de l'Académie reviendra plus en détail sur cette nouvelle section dans un prochain numéro.

Photo : Ballet du xx^e Siècle, Maurice Béjart, première de la *Messe pour le temps présent*, Festival d'Avignon 1967. © JlggB



Page 1 et ci-contre :
Portrait d'Arthur Rimbaud réalisé
par le photographe Étienne Carjat
(1828-1906), vers 1872.

Détail d'un retirage ancien –
Étienne Carjat avait détruit les
originaux –, ayant appartenu à
Paul Claudel, maintenant au
département des manuscrits de la
Bibliothèque nationale de France.



Retrouvez toute l'actualité de l'Académie des beaux-arts
sur Internet : academiedesbeauxarts.fr



Suivez nous sur Facebook « [academiebeauxarts](https://www.facebook.com/academiebeauxarts) »
et Tweeter « [AcadBeauxarts](https://twitter.com/AcadBeauxarts) »