

LA LETTRE
ACADEMIE DES
BEAUX-ARTS



UN BESTIAIRE
DES ARTS

Éditorial

Le magnifique *Cynocéphale* qui orne la couverture de cette *Lettre* dégage un sentiment de force tranquille qui correspond parfaitement à la personnalité de son auteur, Pierre-Yves Trémois, doyen de l'Académie des beaux-arts où il a été élu le 8 février 1978 au fauteuil de Paul Lemagny.

De par son insatiable curiosité et avec la sidérante énergie qu'il déploie à quatre-vingt dix-huit ans, Pierre-Yves Trémois nous montre à quel point la création artistique peut-être régénératrice, surtout lorsqu'elle est dédagée de toute concession envers quelque mode que ce soit.

En mai 2017, nous avons élu au siège de Jean Prodromidès le compositeur Bruno Mantovani, alors âgé de quarante-trois ans.

En les regardant converser tous les deux avec passion sur l'art, nous avons tous réalisé que le demi-siècle qui les sépare ne comptait pas.

L'Académie des beaux-arts se caractérise par l'incroyable diversité esthétique qui traverse ses différentes sections.

Cette situation est à l'opposé de l'académisme.

Nous élimons aussi bien des plasticiens figuratifs, abstraits ou conceptuels, des compositeurs de musique tonale, atonale ou électroacoustique, des cinéastes de fiction ou de documentaire, le point commun de tous ces artistes sera toujours l'exigence et l'ouverture aux autres.

Notre Compagnie s'enrichit des approches différentes et parfois même opposées de la création artistique qu'ont ses différents membres.

La cohésion vient d'une rigueur partagée dans la réalisation des œuvres, doublée d'une tolérance pour des visions souvent décalées, mais toujours respectées.

C'est pour cela que nous entendons assumer pleinement notre rôle de conseil de l'État en matière culturelle en veillant à ce que la volonté de démocratisation de la culture passe toujours par une élévation des connaissances des publics et non par un abaissement de l'ambition créatrice.

Laurent Petitgirard, Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts

En haut : Pierre-Yves Trémois et Bruno Montovani. Photo LP / Académie des beaux-arts



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 89
printemps 2019

Éditorial • page 2

Actualités : **Séance publique annuelle des cinq Académies**

Actualités : **Installations sous la Coupole, Adrien Goetz et Jacques Perrin**

Actualités : **Séance solennelle de l'Académie des beaux-arts**

• pages 3 à 7

Exposition : « **L'Orient des peintres, du rêve à la lumière** »

Musée Marmottan Monet

• pages 8 et 9

Dossier : « **Un bestiaire des arts** »

• pages 10 à 34

Actualités : **Les « concerts d'un siècle »**

Élections : **Jean-Michel Othoniel, Marc Barani, Bernard Desmoulin,**

Actualités : **Le cabinet d'estampes de la bibliothèque de l'Institut**

Hommage : **Jean Cortot**

• pages 35 à 37

Communication publique :

« **Antônio Carlos Jobim, une musique populaire très élaborée** »

Actualités : **Restitution du patrimoine culturel africain, l'Académie des beaux-arts défend l'inaliénabilité et la circulation des collections**

• page 38

Communications : « **Jules Massenet, compositeur et académicien au tournant d'un siècle...** » par **Hervé Oléon**

• page 39

Actualités : **L'Académie soutient l'entrée de Berlioz au Panthéon**

Les académiciens

• page 40

Palais de l'Institut de France

SÉANCE PUBLIQUE ANNUELLE DES CINQ ACADÉMIES



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

Les délégués des cinq académies y prononcent un discours sur un thème choisi collégialement, vu par le prisme de leur spécialité. Le thème choisi pour la séance publique annuelle des cinq académies 2018 était « L'étonnement ».

Après l'ouverture par Jean-Louis Ferrary, président de l'Institut de France et président de l'Académie des inscriptions et belles-lettres, le programme comprenait les communications : « L'Homme, étonnement de Dieu » par le grand rabbin Haïm Korsia, délégué de l'Académie des sciences morales et politiques ; « L'étonnement sur le voyage énigmatique du regard » par Brigitte Terziev, déléguée de l'Académie des beaux-arts ; « Science sans étonnement n'est que ruine de la science » par Yves Agid, délégué de l'Académie des sciences ; « Face au matin du monde. Les hommes du Moyen Âge devant la création » par Jean-Yves Tilliette, délégué de l'Académie des inscriptions et belles-lettres ; « Le sommeil de Neptune » par Sir Michael Edwards, délégué de l'Académie française.

Extrait du discours de Brigitte Terziev, membre de la section de Sculpture :

« Qui dans le silence d'une grotte n'a pas rêvé d'être le premier à découvrir ce fabuleux bestiaire, les figures dessinées sur la paroi rocheuse ? De poser un regard sur l'empreinte des premiers hommes et de pouvoir ressentir leur fragilité, leur énergie farouche contre la peur. Arrivé bien tard dans la chronologie des espèces, l'homme s'exprime ; avec probablement des dieux inconnus, il crie, chante, danse, dessine, colore la paroi ou le sol avec l'argile ou le charbon des torches, du bioxyde de manganèse ou de l'oxyde de fer. C'est la symbiose du corps et de l'esprit ; mais aussi la confirmation que l'art ne connaît pas la frontière du temps. Pour notre plus grand bonheur il nous offre ce langage universel, cette passerelle invisible, celle qui nous relie au monde des esprits. Il y a dans ces peintures une affirmation des lignes qui ne laisse la place qu'à l'urgence de saisir et de se faire comprendre ; comme pourrait s'exprimer un aveugle de talent ou un sourd-muet qui traduirait l'essentiel de son existence par le langage plastique. Ici, permettez-moi de vous soumettre une hypothétique concordance, une sorte de retour aux sources par la gestuelle : par quelle étonnante explosion psychique pourrait-on retrouver dans une des galeries souterraines du chasseur-cueilleur, comme une sorte de contraction des plaques souterraines de la mémoire humaine, le jaillissement viscéral et l'éclaboussure cosmique d'un Pollock ou d'un de Kooning ou d'un Jean-Michel Basquiat ? Par quelle étonnante passerelle pourrait-on retrouver dans une grotte annexe le Guernica de Picasso côtoyant un puissant taureau de cet ancêtre de milliers d'années ? » ■

En haut : sous la Coupole du Palais de l'Institut de France, lors de la cérémonie.

À droite : Brigitte Terziev, membre de la section de Sculpture, représentait l'Académie des beaux-arts. Elle était entourée, à sa gauche de Sir Michael Edwards et de Jean-Louis Ferrary, à sa droite du grand rabbin Haïm Korsia, de Jean-Yves Tilliette et de Yves Agid. Photos Ben Dauchez



ADRIEN GOETZ

Le mercredi 5 décembre 2018, Adrien Goetz, élu le 17 mai 2017 dans la section des Membres libres au fauteuil de Pierre Dehaye, a été reçu par son confrère Hugues R. Gall sous la Coupole du Palais de l'Institut de France.

Né en 1966, Adrien Goetz, ancien élève de l'École normale supérieure, agrégé d'histoire, docteur en histoire de l'art, enseigne à la faculté des lettres de Sorbonne-Université. Ses recherches universitaires concernent surtout l'époque romantique et le cercle d'Ingres et de ses élèves. Il est l'auteur de nombreux romans qui ont souvent trait à l'art : *La Dormeuse de Naples*, *Intrigue à l'anglaise*, *Villa Kérylos*...

Il a reçu le prix François-Victor Noury décerné par l'Académie française, le prix Roger Nimier, le prix des Deux Magots, le prix Arsène Lupin de littérature policière. Il a été durant dix ans le secrétaire général puis le vice-président de l'association Patrimoine sans frontières. Il a écrit dans plusieurs titres de presse et tient une chronique hebdomadaire intitulée *Les Arts* dans *Le Figaro*. Il est le directeur de la rédaction de *Grande Galerie*, le *Journal du Louvre*.

Extrait du discours de Hugues R. Gall :

« Le roman de vous que je préfère, *La dormeuse de Naples*, n'est-il pas aussi, à sa manière, un roman de l'Académie des beaux-arts ? Votre héroïne est un tableau, peint par Ingres, le pendant de la Grande Odalisque et, à la dernière page, Delacroix entre en scène, élu ici à sa huitième tentative. Il y a souvent ainsi, dans vos romans, [...] cette recherche du morceau manquant : le tableau disparu, les quelques lés de toile de lin brodé qui, à Bayeux, manquent à la Telle du Conquest, les panneaux d'un polyptyque dispersé que le héros d'Une petite légende dorée rêve de rassembler [...]. La dormeuse de Naples est sans doute le fruit du rêve que vous auriez pu faire après avoir donné une série de cours sur Ingres, Corot, Géricault et Delacroix. Rien à voir avec ces romans historiques bâtis à coup de fiches et de digressions savantes. C'est un roman qui flambe parce que vous l'avez écrit en ayant lu et refermé tous les livres, et qu'on y sent de la passion. » [...]



Écrivain, c'est aussi ce qui vous permet d'être engagé et de livrer vos combats. Durant dix ans, avec l'association Patrimoine sans frontières, aux côtés de sa présidente Béatrice de Durfort, vous avez défendu avec panache l'idée que le patrimoine n'est pas fait que de palais à Venise. Vous êtes allé dans les montagnes albanaises, vous vous êtes passionné pour les motifs des tisserands khmers que la révolution cambodgienne avait fait disparaître, ou pour l'architecture des cases-obus du Cameroun. En intervenant dans des pays qui sortaient à peine de périodes de guerre, vous avez contribué à imposer l'idée qu'on doit défendre le patrimoine aussitôt après avoir apporté à ceux qui souffrent les premiers convois de médicaments. [...]

Vous vous êtes battu pour que l'administration de l'Opéra de Paris n'arrache pas les cloisons des loges du palais Garnier afin de vendre des places supplémentaires, transformant cette œuvre d'art unique et parfaite, qui m'est si chère, en machine à faire du chiffre. Toutes ces indignations ont eu du poids parce qu'elles venaient d'un écrivain aimé et respecté ». ■

À gauche : Adrien Goetz entouré par le Secrétaire perpétuel de l'Académie, Laurent Petitgirard, et Hugues R. Gall.

Ci-dessus : avec ses confrères de la section des Membres libres, Hugues R. Gall, Henri Loyrette, Muriel Mayette, Patrick de Carolis et le professeur François-Bernard Michel.

Photos Juliette Agnel



JACQUES PERRIN

Le 6 février dernier, Jacques Perrin, élu le 7 décembre 2016 dans la section des Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel au fauteuil de Francis Girod, était reçu par son confrère Jean-Jacques Annaud sous la Coupole du Palais de l'Institut de France.

Né en 1941 à Paris, Jacques Perrin est admis au Conservatoire National d'Art Dramatique à l'âge de 17 ans. Valerio Zurlini le découvre dans *L'année du Bac*, mis en scène par Yves Robert, et l'engage aux côtés de Claudia Cardinale dans *La fille à la valise*, qui marquera ses débuts au cinéma. Puis, il interprète le frère de Marcello Mastroianni dans *Journal intime*. En 1964, il tourne avec Pierre Schoendoerffer *La 317^e section* et le premier film de Costa-Gavras, *Compartiment tueurs*. En 1966, il retrouve l'Italie pour tourner *Un homme à moitié* de Vittorio de Seta (Coupe Volpi de la Meilleure interprétation masculine au Festival de Venise 1967). La même année, il est Maxence, le marin de Jacques Demy dans *Les demoiselles de Rochefort* puis le Prince Charmant de *Peau d'âne* en 1970.

À 27 ans, Jacques Perrin devient producteur avec le film Z de Costa-Gavras (Oscars du Meilleur film étranger et du Meilleur montage en 1967). Leur collaboration se poursuit avec *Section spéciale* (Prix de la mise en scène au Festival de Cannes 1976). La même année, il produit *Le désert des tartares*, d'après Buzzati et réalisé par Valerio Zurlini, le premier film de Jean-Jacques Annaud, *La victoire en chantant* (Oscar du Meilleur film étranger 1977) et renoue avec Pierre Schoendoerffer pour tourner *Le Crabe-tambour* et *L'honneur d'un capitaine*. Jacques Perrin rencontre ensuite Gérard Vienne qui lui fait découvrir le documentaire animalier et le guide vers les chemins de la nature avec *Le peuple singe*.

En 1994, il débute la production de *Microcosmos, le peuple de l'herbe* de Claude Nuridsany et Marie Pérenou, qui reçoit cinq César dont celui du Meilleur producteur en 1997, puis *Himalaya, l'enfance d'un chef* de Éric Valli, et *Le peuple migrateur* en 2001 co-réalisé avec Jacques Cluzaud et Michel Debats. Une collaboration étroite s'établit avec Bruno Coulais qui compose toutes les musiques de ses films. L'été 2003, Jacques Perrin produit le premier film de Christophe Barratier, *Les Choristes*, avec Gérard Jugnot et François Berléand, succès considérable, César de la Meilleure musique en 2005.

Cinq années de tournage sont nécessaires pour produire *Océans*, (César du Meilleur film documentaire 2011) co-réalisé avec Jacques Cluzaud que Jacques Perrin retrouve ensuite pour réaliser *Les saisons*. Le film sort en 2016, comme *L'outsider* réalisé par Christophe Barratier. *Mia et le lion blanc* réalisé par Gilles de Maistre est sa dernière production.

Extraits du discours de Jean-Jacques Annaud :

« Zurlini va être pour Jacques, sa première « école de cinéma ». Zurlini fait un cinéma très différent de celui de la nouvelle vague qui déferle sur les écrans français. Valerio ne fait pas bouger sa caméra pour suivre le déplacement des corps ou faire du style, mais pour filmer le mouvement des sentiments, serrer ou s'éloigner, venir de face ou choisir de filmer de dos pour accompagner l'inflexion des émotions. [...]

La porte de la deuxième grande école de cinéma s'ouvre de manière inattendue. Elle est aux antipodes de la première. Le nouveau maître est français. Un maître qui de 1988 à 2012 sera membre de notre section cinéma-audiovisuel. Il s'appelle Pierre Schoendoerffer. [...]

La troisième grande rencontre va conduire au grand tournant de la vie de Jacques. Il avait « fait l'acteur » dans deux films de Konstantin Costa-Gavras, *Compartiment tueurs* et *Un homme de trop*. Costa-Gavras lui offre un rôle dans son projet suivant, intitulé Z, un film qui lui tient follement à cœur puisqu'il parle de la dictature des colonels qui ont pris le pouvoir dans cette Grèce dont il est l'enfant. Le scénario est magnifique. Donc évidemment aucun producteur n'en veut... » ■

SÉANCE SOLENNELLE



En haut : Laurent Petitgirard dirigeait l'Orchestre Colonne dans des œuvres de Lili Boulanger et Johannes Brahms.

Ci-dessus : les lauréats des nombreux prix et concours étaient réunis dans la cour du Palais de l'Institut de France.

Au centre : sous la Coupole.

Photos Juliette Agnel

Prix et concours. Au cours de la séance publique annuelle de l'Académie, une cinquantaine de prix sont remis qui récompensent des artistes de toutes les disciplines et des auteurs d'ouvrages consacrés à l'art. Ce sont les jeunes générations d'artistes qui se voient ainsi encouragées à persévérer dans un parcours artistique souvent difficile. Ces prix sont décernés par des jurys composés de membres de notre Académie et de personnalités extérieures impliquées dans la discipline concernée.

À ces prix s'ajoutent des aides personnalisées attribuées à des artistes sur critères sociaux. L'Académie accompagne ainsi chaque année plus de cent artistes dans leur démarche de création, leur fournissant un soutien précieux au début de leur carrière.

En 2018, l'Académie aura ainsi distribué, sur ses fonds propres, sur les fonds de l'Institut de France sur sa proposition et grâce au mécénat, cinquante prix, pour un montant de 435 000 euros, auxquels il faut ajouter 502 000 euros par la Commission des aides et encouragements et 225 000 euros au titre des subventions dans le domaine artistique.

Le palmarès complet et détaillé des Prix et concours est joint à ce numéro de *La Lettre de l'Académie des beaux-arts* et peut être consulté sur le site www.academie-des-beaux-arts.fr.

Palais de l'Institut de France

DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Le 21 novembre dernier, sous la Coupole de l'Institut de France, se tenait la séance solennelle de l'Académie des beaux-arts. Après un hommage aux membres disparus de la Compagnie par le Président Patrick de Carolis, le Vice-président Pierre Carron a proclamé le palmarès 2018 récompensant une cinquantaine d'artistes, confirmés ou au seuil de leur carrière, en dessin, peinture, sculpture, gravure, architecture, composition musicale, photographie ainsi que des ouvrages d'art.

En encourageant ainsi la création artistique dans toutes ses expressions, l'Académie participe au renouvellement des générations d'artistes et se positionne comme un acteur majeur du mécénat et du rayonnement culturel français. Au cours de cette séance, ponctuée par les interventions musicales de l'ensemble vocal Les Métaboles et de l'Orchestre Colonne, le Secrétaire perpétuel de l'Académie, Laurent Petitgirard, a prononcé un discours sur le thème « Interpréter, est-ce créer ? ».



Ci-dessus : l'ensemble vocal Les Métaboles, lauréat du prix Liliane Bettencourt pour le chant choral, ponctuait la cérémonie par l'interprétation d'œuvres de Vytautas Miškinis, Éric Whitacre et Maurice Ravel, sous la direction de Léo Warynski.

Photos Juliette Agnel

Extrait du discours de Laurent Petitgirard :

“ *L'écrivain, le poète, le peintre, le sculpteur, le graveur, le compositeur ou le photographe créent au départ dans la solitude, sans la nécessité de l'intervention d'un interprète. Leur œuvre est achevée, qu'elle soit diffusée ou non, elle peut même surgir bien après leur mort. Le metteur en scène de théâtre, le cinéaste ou le chorégraphe créent directement avec le support de leurs interprètes, ce qui rend la relation entre création et interprétation beaucoup plus ambiguë. L'architecte isolé n'existe plus, il anime un bureau avec parfois des dizaines, ou des centaines de collaborateurs et même s'il maîtrise l'ensemble, lance le « geste architectural » initial et définit la conception de l'œuvre, leur mise en application impliquera toute son équipe. Suivra une multitude de corps de métiers impliqués avant de voir l'œuvre surgir de terre ou de la mer. Dans un même art, le créateur peut élaborer son œuvre avec une approche différente suivant qu'il ne soit parti de rien ou qu'il se soit basé sur un sujet préexistant. Composer une symphonie en toute liberté, un opéra en suivant un livret ou une musique de film en soutien d'une image, va entraîner le compositeur dans des cheminements créatifs variés qui généreront des contraintes très diverses au niveau de l'interprétation. Le peintre n'aura pas d'interprète car, quelle que soit l'importance de l'agencement des tableaux dans une exposition ou une galerie, cela ne relève pas de la part du commissaire d'exposition ou du galeriste d'une véritable « interprétation ».*

Le fondeur qui réalisera les bronzes d'un sculpteur dispose d'une marge de manœuvre extrêmement réduite, il s'agit d'être d'une fidélité absolue au moulage initial et son travail est plus celui d'un artisan que celui d'un interprète. Le graveur contrôlera toute la chaîne de production de son œuvre. Le poète sera essentiellement lu, quelque fois défendu par des comédiennes ou des comédiens courageux, ou encore massacré par lui-même...

Grâce à l'invention de l'enregistrement sonore il y a plus d'un siècle, on peut aujourd'hui entendre Sarah Bernhardt dans Phèdre, Guillaume Apollinaire récitant ses propres vers, « Sous le pont Mirabeau coule la Seine » ou Jean Mounet-Sully déclamant Œdipe-Roi. Non sans surprises !

Car il est vrai que notamment en musique, les créateurs ne sont pas forcément les meilleurs interprètes de leurs œuvres, surtout lorsqu'ils ne se sont pas dotés de la technique suffisante pour la transmettre dans les meilleures conditions. » ■

Musée Marmottan Monet

“L’ORIENT DES PEINTRES, DU RÊVE À LA LUMIÈRE”

Le musée Marmottan Monet, propriété de l’Académie des beaux-arts, présente, du 7 mars au 21 juillet 2019, l’exposition « L’Orient des peintres, du rêve à la lumière ». Un voyage à la naissance de l’art moderne, où les peintres européens, par l’expérience du voyage, passent d’un Orient fantasmé à l’éblouissement de la lumière.

Riche d’une soixantaine de chefs-d’œuvre provenant des plus importantes collections publiques et privées d’Europe et des États-Unis (musée du Louvre, musée d’Orsay, musée des Augustins de Toulouse, Städtische Galerie im Lenbachhaus de Munich, collection Thyssen-Bornemisza de Madrid, Rijksmuseum d’Amsterdam, Sterling and Francine Clark Art Institute de Williamstown), cette exposition entend révéler à travers ce voyage un nouveau regard sur cette peinture.

Portés par le souffle de la conquête napoléonienne, les peintres européens ont fantasmé l’Orient avant de vérifier leur rêve dans le voyage. Pourtant, ce dernier ne fait pas disparaître un fantasme indissociable de la figure féminine, celle de l’odalisque, ou femme de harem, et continue de nourrir les peintres, d’Ingres et Delacroix aux premières heures de l’art moderne. « L’atelier du voyage » apporte cependant une connaissance de l’architecture et des arts décoratifs qui infléchissent progressivement une pratique classique vers une géométrisation et conduit à la recherche d’une harmonie entre corps humain et ornement abstrait, de Gérôme et Landelle à Vallotton, Migonney, Bernard ou même Matisse.

D’autre part, l’expérience du paysage, des scènes de la vie quotidienne en plein air, nourrit de nouvelles pratiques et précipite l’émancipation de la couleur. Dans l’éblouissement de la lumière d’Orient et face à des spectacles inconnus, le peintre invente de nouvelles manières de peindre. Des paysages de Fromentin ou de Lazerges aux prémices de l’art moderne, des Impressionnistes et Néo-Impressionnistes aux Fauves, à Kandinsky et à Klee, la couleur se libère peu à peu de l’exactitude photographique. La naissance de l’abstraction ainsi passe par l’Orient : l’exposition sera alors l’occasion de découvrir certains aspects moins connus de l’art moderne à sa naissance. ■

Commissariat : Emmanuelle Amiot-Saulnier, Docteur en Histoire de l’art.





En haut : Félix-Édouard Vallotton (1865-1925), *Le bain turc*, 1907, huile sur toile, 130,5 x 195,5 cm. Ville de Genève, musées d'art et d'histoire.

© Musées d'art et d'histoire, Ville de Genève, photo Bettina Jacot-Descombes

En bas, de gauche à droite :

Maurice Bompard (1857-1936), *Une rue de l'oasis de Chetma*, 1890, huile sur toile, 140 x 160 cm. Marseille, musée des beaux-arts. © Ville de Marseille, Dist. RMN-Grand Palais / Jean Bernard

Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867), *La petite baigneuse*, dit aussi *Intérieur de harem*, 1828, huile sur toile, 35 x 27 cm. Paris, musée du Louvre.

Photo © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Michel Urtado

Vassily Kandinsky (1866-1944), *Oriental*, 1909, huile, gouache et aquarelle sur carton, 70 x 97,5 cm.

Munich, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau.
© Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau München

dossier

UN BEST

Image extraite du film *Les Saisons* (2016), co-réalisé par Jacques Perrin et Jacques Cluzaud.

LAIRE DES ARTS



Lettre à Pierre-Yves Trémois

« Mais ce qui d'abord en cette œuvre, a touché mon cœur de naturaliste, c'est l'importance qu'elle donne à la vie animale, la façon dont elle s'intègre à l'univers humain.

Trémois ne voit pas seulement dans la bête un objet d'intérêt ou d'amusement visuel. Il s'identifie à elle, comme s'il ressentait physiquement, charnellement la parenté qui nous y relie. On dirait qu'il vit, à sa manière, le grand mot que prononçait Darwin en songeant aux animaux : « Nous sommes tous fondus ensemble ». Cette parenté, cette fraternité avec la bête, elle ne se manifeste nulle part avec autant d'éclat que dans le domaine de la sexualité. L'ubiquité de l'amour est un des thèmes fondamentaux de l'histoire naturelle. Recherche aveugle d'un plaisir d'où sortira la vie, tension de l'instinct vers l'assouvissement passager, voracité à l'égard d'autrui, besoin de se mêler à un prochain qui ne soit pas tout à fait pareil : tout cela en quoi l'homme se retrouve et se reconnaît, a inspiré à Trémois quelques-unes de ses plus fascinantes compositions. Il n'a pas son égal pour fixer par le burin les étrointes des crapauds, les enlacements des salamandres, les jonctions aériennes des libellules.

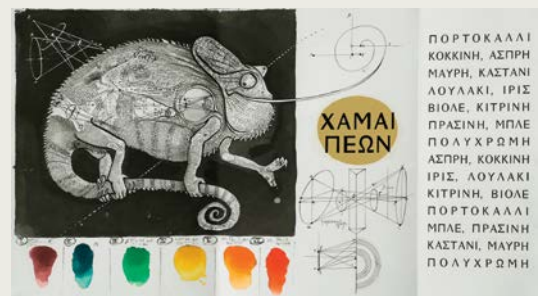
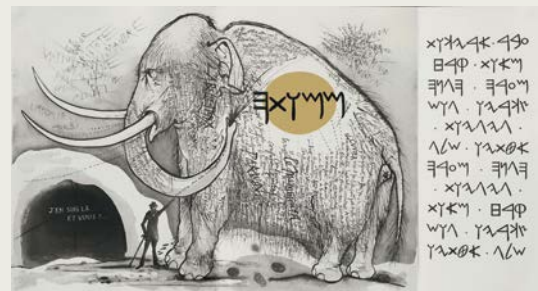
Trémois m'a fait la joie en ces dernières années d'illustrer quelques textes de moi. Et j'ai eu la surprise de voir que par la vertu de son dessin, il avait su dire des choses que je n'avais pas dites avec des mots. Il y aurait de belles pages à écrire pour qui saurait traduire en prose les images dont Trémois nous fait don. » ■

Jean Rostand, février 1971



Ci-dessus : Trémois, *Crapauds accouplés*, 1953, monotype, 30 x 42 cm.

À gauche et en haut : Trémois, *Le Singe*, *Le Dromadaire*, *Le Mammouth* et *Le Caméléon*, gravures extraites du grand livre illustré *Le Bestiaire solaire*, réalisé par André et Pierre Gonin, éditeurs à Lausanne, en 1975.





ΒΑΡΩΣ
 ΛΣΩΜ
 ΔΑΨΙΕ
 ΛΛΧΛΙ
 ΚΟ
 ΒΙΝΒΛΩ
 ΣΛΕΠΛΙΠ
 ΛΨΙΡΑ
 ΑΝΑ

... ΜΟΙ

MON “BESTIAIRE SOLAIRE”

Par **Trémois**, membre de la section de Gravure

Qu'ils soient divins, religieux, fabuleux, imaginaires ou descriptifs, les bestiaires émergent des temps immémoriaux. Ils furent à l'aube de la pensée, imaginés, dessinés, gravés, écrits sous la pulsion, l'impulsion, de l'amour ou de la crainte de l'animal, par les hommes, dans un climat de magie ou de religion. L'Orient, l'Asie, l'Afrique furent leur berceau.

Depuis les rituels magiques d'Altamira, où le culte du Dieu-Taureau combattant s'inscrivait pour l'éternité sur les parois des cavernes. Depuis Mithra-Héros-Sacrificateur immolant son taureau, ce Dieu animal, ce Dieu du Soleil et de la Lune dispensateur de la semence génératrice qui deviendra plus tard, bien plus tard, l'Agneau Mystique. Puis vinrent s'ajouter nos souvenirs obsessionnels et enfin « la Morale », bel et bien inventée par les humains, qui s'est glissée pour les asservir, en oblitération des incantations magiques animalières. Alors les bestiaires se réduisirent peu à peu à des fables aux fins moralisantes.

Cependant un nouveau culte est né : celui de l'image. Malgré les milliards d'images photographiques animalières, malgré les safaris photos, le cinéma, la télévision, malgré les incursions scientifiques afin de percer les mystères du monde animal, celui-ci demeure énigme ; il garde sa distance aristocratique, mythique, anthropomorphique ou pas, il nous crie nos rêves les plus fous.

Henry de Montherlant ne faisait-il pas dire au chœur de son admirable *Pasiphaé* : « J'hésite parfois, si l'absence de pensée et l'absence de parole ne contribuent pas beaucoup à la grande dignité des bêtes, des plantes et des eaux ». Et n'écrivait-il pas dans une préface dédiée à une de mes récentes expositions : « Le monde animal attire Trémois et le monde humain. Mais plus que tout, les gravures où s'accouplent les deux règnes touchent l'auteur de *Pasiphaé*. On les dit « troubles », alors qu'elles sont limpides, et « inquiétantes », alors qu'il y a une paix sublime dans les deux règnes réconciliés par un bonheur commun. »

Quant au côté fabuleux, Hésiode, Bidpay, Aristote, Plin, Oppian ne puisèrent-ils pas largement dans les fonds, le tréfonds des aurores animalières persanes, sassanides, hindoues, égyptiennes, chinoises, etc. Mais depuis, que de bestiaires moralisateurs !

Mon objectif pour l'illustration de cette présente ménagerie fut de concilier ou d'essayer de réconcilier les « deux règnes » calligraphique et graphique. Alors pour les textes accompagnant les dix animaux choisis, un pèlerinage aux sources des alphabets primordiaux était indiqué. Il fut même le prétexte à ce Bestiaire Solaire. ■

Depuis toujours et un peu partout, l'homme a accordé aux chants d'oiseaux le rôle de modèles pour les musiques humaines. Les Grecs antiques, comme Alcman, et les quelques Kaluli survivant en Papouasie sont d'accord sur ce point : ils reconnaissent leur dette. Inutile donc d'énumérer nos propres trophées, puisque Janequin, Rameau ou Messiaen n'ont été que de géniaux illustreurs d'une vérité depuis longtemps établie. En associant étroitement des enregistrements d'oiseaux, leur transcription et des écritures instrumentales comme je l'ai fait depuis un demi-siècle, je n'ai donc innové que dans le degré de précision apporté à ces rapprochements. Et si j'ai fondé la *zoomusicologie*, c'est pour tenter de comprendre ce qui fait que les oiseaux ont acquis un tel prestige.

La première énigme posée par leurs chants, c'est leur supériorité musicale. Les meilleures espèces chanteuses se constituent des répertoires individuels, élaborent des pratiques polyphoniques entre voisins, font des usages de l'imitation d'autant plus élaborés qu'ils sont plus virtuoses. Ils savent transposer, orner, varier leurs motifs. C'est un luxe inutile, puisque la majorité des autres oiseaux s'en passent très bien pour se reproduire.

La hiérarchie que l'homme a définie entre les êtres vivants demanderait que les chimpanzés par exemple soient meilleurs musiciens, et que les oiseaux se contentent de balbutier. Mais non : les rares mammifères chanteurs (loups, gibbons ou baleines) sont globalement inférieurs dans leurs inventions sonores aux quelque 300 espèces d'oiseaux vraiment musicales. L'évolution semble s'être fourvoyée, ou alors n'être pas la bonne clef. Ce dilemme semble avoir obscurément troublé l'humanité depuis toujours. Elle a le plus souvent tranché en penchant pour une autre hypothèse : les oiseaux chantent parce que les dieux les ont chargés de cette fonction. Donc leurs chants comme leurs vols servent de messagers (*angeloi*) du ciel. En s'en inspirant, le compositeur, comme le shaman, tente d'établir un contact avec un au-delà.

Mais sans monter d'emblée jusqu'à ces altitudes, l'écoute des voix animales peut-elle au minimum être une méthode heuristique, et l'analyse des sons choisis comme modèles fonctionner comme une source de « bonnes idées » ? Fausse piste : la musique n'est pas seulement l'élaboration d'un « langage », nouveau ou non ; elle est aussi partiellement la réalisation d'une fonction biologique, qui peut collaborer ou non avec la liberté créatrice. On ne peut pas limiter au pittoresque ou au pastoral l'écoute des chants animaux, parce qu'elle nous renvoie à nous-mêmes et à notre propre animalité, celle dont tout un héritage a essentiellement tenté de nous abstraire, et de nous libérer.



L'opposition entre l'homme et la nature est un héritage grec et biblique. Elle a conservé un poids considérable dans la civilisation européenne, jusqu'à ce que les destructions opérées aient commencé à apparaître encore plus dangereuses que les aléas naturels. Une conséquence globale sur les arts, et la musique en particulier, est que leur mission change. Au lieu d'exprimer un au-delà du langage, exaltant la suprématie à laquelle l'homme était persuadé d'avoir droit, ils sont peut-être dorénavant voués à la recherche inquiète d'une réconciliation, d'une harmonisation, avec les forces qu'il a vainement brutalisées sans pouvoir pour autant leur échapper complètement. La musique comme langage amélioré et soi-disant universel doit peut-être laisser place à plus de modestie. Sa prétention à être une pure convention bâtie sur des signes arbitraires, et à en tirer une éventuelle suprématie sur les autres arts encore soumis à la représentation, ne tient plus la route.

Mise en contact avec les formes plus ou moins rudimentaires qu'elle prend parfois dans le monde animal, la musique apparaît aussi comme une fonction de notre espèce au même titre que



MUSIQUE ET ANIMALITÉ

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

polysémie des images mythiques sont en effet plus proches de la musique que de tout récit. C'est une des découvertes majeures de Lévi-Strauss.

L'utilisation de modèles naturels en musique pose des questions d'ordre anthropologique, et non seulement esthétique. L'extrême facticité, qui a pu être un mot d'ordre dominant au *xx^e* siècle, a finalement abouti à des impasses. La croyance dans le pouvoir libérateur de ce « progressisme moderniste » n'a pas été confirmée par les faits : la « libre » création simultanée d'un code et d'un message rendait toujours le message indéchiffrable. Si la fonction artistique n'a pas seulement une dimension sociale ou idéologique, mais répond aussi à d'obscurs impératifs inscrits dans notre système nerveux central, on ne peut apparemment pas les ignorer impunément. L'approche de la pensée animale, détectable à travers leurs vocalisations, a donc une importance qui va au delà des fantaisies de l'imagination ou des techniques de composition. Composer de la musique, c'est d'abord essayer d'approcher cette bizarre nécessité que représente le jeu avec les sons, et quelques animaux semblent éprouver comme nous cette nécessité.

Plusieurs philosophes ont entrepris de redéfinir ce que peut être aujourd'hui un humanisme. Tandis qu'un transhumanisme voudrait prolonger les illusions d'une absolue modernité, une reconsidération des frontières entre nature et culture est en marche. Certains penseurs comme Dominique Lestel, par exemple, ne craignent plus d'envisager l'existence des « origines animales de la culture ». D'autres, comme Philippe Descola, montrent qu'une approche anthropologique peut avoir plus de pertinence qu'une approche historique. Plusieurs privilèges que l'humanité s'était arrogés ne sont peut-être que l'épanouissement de quelques fonctions biologiques dont l'animal n'est pas totalement dépourvu. Il est donc permis aux compositeurs de voir chez certains oiseaux des sortes de collègues, et de parler de *zoomusicologie* autrement qu'à travers une métaphore complaisante. On voit que le carnaval des animaux est sans doute une affaire plus sérieuse que celle joliment évoquée par Saint-Saëns. ■

la respiration ou la motricité ; et en prime comme un support de l'intelligence au sens le plus large... Interroger le son comme le fait un compositeur est une façon de mieux comprendre le monde dans lequel nous vivons, donc d'y vivre mieux. Se référer à des modèles sonores animaux est une voie qui au premier abord pourrait paraître humiliante si justement l'homme s'est éloigné de la pure animalité grâce à une autre démarche, en créant le langage. Mais lorsque cela l'a amené à dépasser le but, il est peut-être victime d'une *hypertélie* ? C'est ainsi qu'on désigne les fâcheuses conséquences de certaines fonctions d'abord acquises pour limiter des inconvénients naturels.

Les musiques animales nous renvoient à des zones psychiques archaïques, celles que le mythe occupe encore, et c'est une des raisons qui les ont rendues suspectes à une civilisation qui s'efforce d'être rationnelle. Mais la pensée rationnelle est tout autant mise en images par la pensée mythique que celle-ci est conceptualisée par la première. Il apparaît en somme que le mythe englobe l'ensemble des activités de l'esprit un peu comme la musique englobe le langage. L'ambivalence, l'ambiguïté, la

COMME LES LETTRES D'UN ALPHABET

Entretien avec **Gérard Garouste**, membre de la section de Peinture
Propos recueillis par **Hortense Lyon**

Hortense Lyon : Trouvez-vous un plaisir particulier à peindre des animaux ?

Gérard Garouste : Un grand plaisir, les animaux m'intéressent infiniment. Autant j'aime déformer, désarticuler, parfois ridiculiser le corps humain, et singulièrement le mien, autant je respecte l'anatomie des animaux. J'honore en cela leurs étonnantes qualités, leur diversité formelle ainsi qu'une étrangeté qui me fascine.

H.L. : Les animaux que vous peignez sont souvent adossés à des textes, des mythes ou des fables.

G.G. : J'ai en effet puisé dans le bestiaire de la mythologie grecque mais aussi dans les fables d'Esopé et de la Fontaine où l'animal est utilisé comme métaphore du caractère humain. Dans notre imaginaire, le lion ne représente pas la même chose que le renard ou l'âne. La force, la ruse et la paresse, tous ces traits de caractère ont leurs traductions animalières, grâce à ces contes dont notre mémoire collective est forgée. Je me suis servi de cet anthropomorphisme tout en essayant de le détourner.

Je me sers aussi de mon histoire... Qu'ils soient réels ou chimériques, je ressens un vrai plaisir à m'emparer de ce type de représentation qui me permet de passer d'un registre à l'autre et d'un mythe à un autre. Sur la toile les histoires s'intriquent entre elles. Depuis quelques années mes œuvres tournent d'avantage autour des mythes bibliques et de contes issus du Talmud, de légendes dont l'origine se perd dans la nuit des temps.

H.L. : A contrario, si l'on devait faire l'historique de votre bestiaire et chercher l'animal originel, on trouverait le chien. Cet animal tient une place importante dans votre œuvre et sa présence est récurrente ; que représente-t-il pour vous ?

G.G. : La première fonction mythique du chien est celle de psychopompe, compagnon le jour et guide dans la nuit des morts. Le chien avance guidé par son flair. C'est un habitué de l'errance. Il représente l'intuition qui cherche sa voie dans la forêt, qui s'apparente pour moi au voyage initiatique de la *Divine Comédie* de Dante, dont je me suis inspiré à la fin des années 80. J'aime beaucoup cette métaphore d'une traversée de l'obscurité. L'idée est de ne pas se satisfaire de ce qu'on connaît déjà. Le voyageur est confronté à l'incertitude. S'il l'accepte, il accepte de se remettre en question et d'aller au delà de soi-même. Je me suis nourri de la mythologie greco latine : d'*Orion* au début des années 80 jusqu'à

Actéon, le chien m'accompagne. Dans une récente exposition au musée de la Chasse et de la nature consacrée au mythe de Diane et Actéon, le chien a une toute autre fonction. J'ai laissé libre cours à mon imagination. Mon interprétation de la vengeance des chiens s'éloigne de la version classique.

H.L. : Cet animal guidé par son flair, où vous a-t-il emmené ?

G.G. : Dante, Rabelais, Cervantes, Goethe m'ont accompagné mais depuis quelques années ma démarche se resserre autour des mythes bibliques dont j'admire la dimension philosophique et poétique. Je suis plongé dans l'étude de la Torah, qui est indissociable du Talmud et je me fie à la philosophie de ses maîtres. Le mot de Dieu y est un prétexte à la discussion et au dialogue. Le but est de s'arranger entre les hommes. C'est un appel à la tolérance et à l'introspection. Pour le peintre que je suis, c'est une réserve inépuisable d'images et de réflexions dont le point de départ est souvent une situation irrationnelle voire absurde, ce qui me plaît beaucoup.

H.L. : L'une des occurrences du chien est celle de votre chien Basile dans un tableau étrange : Le centaure et le nid d'oiseaux.

G.G. : Je me suis amusé à représenter un chien bien réel, le mien, dans une situation saugrenue et à l'associer à d'autres histoires. J'ai multiplié les emprunts : le centaure à la mythologie grecque, le vase à la bande dessinée d'Hergé *Le Lotus bleu*, le nid d'oiseau à la pensée talmudique. Comme la traversée de la forêt, le thème du nid d'oiseau, est lié au voyage et au cheminement de la pensée. Il est tiré du traité *Houlin* (folio 139b) qui propose un commentaire du verset suivant : « Si par hasard en chemin tu rencontres un nid d'oiseau, tu chasses la mère, tu prends les enfants, la vie sera meilleure pour toi et tes jours seront prolongés. » Ce verset énigmatique (Deutéronome 22, verset 6) a donné lieu à des commentaires très complexes selon que le nid se trouve au bord d'une route, sur un arbre, sur la mer, en l'air, sur ou dans la tête... En discutant de la place du nid et du renvoi de la mère, les commentateurs soulevaient des questions fondamentales. Les commentaires qu'a fait de ce verset mon ami Marc-Alain Ouaknin m'a inspiré le tableau *Le rabbin et le nid d'oiseaux* où il est représenté coiffé d'un nid d'oiseaux de paradis dans une gestuelle propre aux talmudistes. Une partie du Talmud consiste en contes et légendes qui se présentent la plupart du temps sous des formes incompréhensibles, des propositions à la



Gérard Garouste, *Le rabbin et le nid d'oiseaux*, 2013, huile sur toile, 162 x 130 cm. Collection particulière

fois absconces et poétiques qui me donnent envie de créer des images. Pour moi ce qui compte c'est ce qu'on fait de ces histoires et la manière dont on peut enrichir le socle des interprétations déjà existantes. Dans les tableaux, des liens s'entrecroisent entre les mythes chrétiens, le Talmud et la Grèce antique en un réseau de renvois et de correspondances, comme dans la fable du *Lion et la Cigogne* commune au Talmud, à Esope et à La Fontaine.

H.L. : D'autres animaux vous accompagnent comme l'âne, une autre figure récurrente de votre bestiaire.

G.G. : Je donne une place importante à cet animal dont la sagesse légendaire dément la stupidité qu'on a pu lui prêter. Je me suis successivement inspiré de la série des *Proverbes* de Goya, de Jean de la Fontaine et de son porteur de reliques dans *Les libraires aveugles...* Dans *Balaam*, j'aborde le thème biblique de l'animal sensible à la spiritualité. Dans le livre des Nombres au chapitre XXII, l'âne de Balaam est seul capable d'entendre la parole divine. Pour cette raison, l'attribut des maîtres du Talmud est l'ânesse blanche, signe de sagesse mystique. À l'époque du pillage du second temple de Jérusalem, la rumeur a couru que les juifs y adoraient un dieu en forme d'âne d'or. En réalité le centre du

temple était vide et ce vide était tout simplement impensable pour les idolâtres. Avec ses grandes oreilles, l'âne est celui qui écoute et sait se passer de la vue des idoles. Dans la Bible, l'ouïe désigne un rapport non idolâtre au monde et indique le chemin de la liberté. Quand Moïse descend de la montagne avec les Tables, il est dit des hébreux : « Et ils virent les voix ». Ce rapport entre l'ouïe et la vue m'intéresse beaucoup. En suivant ses occurrences dans mes peintures, l'âne s'enrichit de sens au fur et à mesure de ma carrière. Ils sont plus d'un millier dans *Le pont de Varsovie et les ânesses...*

H.L. : Que vous apporte, en tant que peintre, la pratique de l'hébreu dans la lecture de la Bible ?

G.G. : Plus que de lecture au sens traditionnel, il s'agit de décryptage et d'interprétation de légendes si anciennes qu'elles agrègent, parfois sous différentes versions, de multiples contributions et des mythes venus d'autres cultures. Ce que m'a appris l'hébreu, c'est une autre manière de lire. La racine d'un mot hébraïque est formé en général de trois lettres. La lecture nécessite une analyse qui consiste à associer ou permuter ces lettres pour faire apparaître d'autres sens et d'autres

(suite de la page 17)

☛ combinaisons possibles. Par exemple l'âne se dit HAMOR en hébreu, qui signifie aussi matière. En permutant ces lettres, l'âne renvoie au mot HEREM qui signifie anathème. Le texte s'ouvre ainsi à d'autres significations et à de nouvelles interprétations. Il n'y a pas nécessairement de dictionnaire en hébreu, chaque mot existe en fonction d'occurrences antérieures. Le texte se nourrit de lui-même – un mot pouvant être inséré entre chaque lettre, une histoire entre chaque mot –, il enfle de l'intérieur. Dans l'esprit talmudique, on ajoute le commentaire au commentaire et on cite ses maîtres. Le sens n'est jamais univoque mais se révèle à travers des recoupements infinis d'occurrences et d'associations. Toutes proportions gardées, je peins dans le même esprit. A partir d'une fable, je me nourris de correspondances entre les mots, les symboles, les couleurs et de tout ce qui peut enrichir l'interprétation. Pour en revenir au bestiaire, je n'utilise plus les animaux pour ce qu'ils représentent ou symbolisent, je m'en sers comme de lettres d'un alphabet. Cela m'amène à oublier la représentation au profit d'un jeu de codes et de signes qui renvoient à un langage. Ces signes prennent l'apparence du lion, du coq, du grand duc, de l'escargot, de la girafe, de la pie, du corbeau, des oies, du serpent, de la grenouille... Un jour une grenouille plus grosse qu'un village se fait manger par un serpent qui lui-même se fait manger par un corbeau. Un maître témoin de la scène dit : si je ne l'avais vu de mes propres yeux, je ne l'aurais jamais cru. Je me suis inspiré de cette haggada du maître du Talmud Raba Bar Bar Hana pour peindre *La Grenouillerie*. L'intérêt de l'histoire est moins dans le récit que dans chaque lettre et chaque mot qui la compose. Dans mes tableaux, je fais souvent converger des bouts d'histoires issues de traditions différentes. Leur aspect parfois délirant naît de ma délectation à lire et à mettre en lien ces différents textes pour faire naître une interrogation. La construction de ces images ne relève pas d'un assemblage surréaliste mais d'un jeu sémantique bâti sur des règles rigoureuses.

H.L. : Comment, dans un tel labyrinthe, le spectateur peut-il s'y retrouver ?

G.G. : Ma peinture, si elle atteint son but, questionnera les interprètes que sont les spectateurs dont les commentaires feront écho à mes propres interrogations. Les mythes dont sont tissés mes peintures ne cessent jamais d'être décryptés. Les questions et les interprétations successives enrichissent une pensée sans cesse en mouvement. Héraclite a employé la métaphore du fleuve dans lequel on ne se baigne jamais deux fois. Rabelais a comparé les mots à des silex que l'on frotte les uns contre les autres pour faire jaillir des étincelles de sens. Mais on aurait tort d'être trop sérieux. Dans ces jeux de langage et d'interprétation, il ne faut pas oublier la dimension poétique et la part d'humour. J'étudie actuellement une nouvelle de Kafka avec Marc-Alain Ouaknin, il y est question d'une martre qui se balade sur le mur d'une synagogue... ■



MES BÊTES À MOI !

Par **Vladimir Velickovic**,
membre de la section de Peinture



« Le plus important dans ma peinture est la figure humaine, l'homme perdu dans un espace imaginaire. Mais il est souvent entouré d'animaux. Mon bestiaire à moi se compose de chiens, de rats, de quelques rapaces, des bêtes plutôt agressives, violentes.

Mes dessins, mes peintures, et aussi mes sculptures n'ont jamais été « un plaisir pour les yeux », selon le commentaire qui en est fait depuis mes débuts. Ce que je peins et dessine dit le monde qui nous entoure. Je ressens mon travail comme une forme de résistance.

Le chien était présent dans mes dessins et peintures dès le début. Je représente ses mouvements, il n'est qu'os et muscles, et témoigne de ce qui semble pour moi l'énergie la plus vitale, celle qui consiste à courir, à fuir l'inconnu, ce qui revient à foncer dans le temps qui nous dévore. Ça a été la série *Variation sur le thème de l'autoportrait*.

Le corbeau est un charognard. Son vol n'est jamais innocent et il ne connaît pas le repos. Prédateur, il surveille, repère sa proie. Il va passer à l'acte. Son plumage est noir, un noir d'encre. Noir comme le destin qu'il promet à sa victime.

Le rat, c'est le dernier des survivants d'un monde à sa fin. Agressif, c'est un habitant des sombres bas-fonds. *Expérience* est le titre de plusieurs dessins et peintures. Il est au milieu des instruments, servant de cobaye pour des recherches scientifiques. Il peut tenir aussi d'autres rôles dans lesquels il n'est plus la victime mais l'agresseur. Dans la suite *Agressions*, il attaque. Quant à la blessure originelle qui m'a conduit à ces « choix », c'est celle de la tourmente des hommes qui ne peuvent échapper à leur destin. Ils fuient vers nulle part. Égarés, impuissants devant l'aveuglement de la violence qui règne et domine le monde depuis les débuts de l'humanité, la raison ne leur est d'aucun secours. C'est ce qui fonde mon corpus. Mais je refuse d'accepter les commentaires qui verraient dans mes images une violence équivalente à celle que l'homme ne cesse d'infliger à l'homme. » ■

En haut : Vladimir Velickovic, *Chien n° 22, variation sur le thème d'un autoportrait*, 1972, huile, crayon et craie sur toile, 195 x 365 cm. Collection Cnap



LE MUSÉE DE LA CHASSE ET DE LA NATURE : À LA FRONTIÈRE ENTRE L'HOMME ET L'ANIMAL

Rencontre avec **Claude d'Anthenaise**, conservateur en chef du patrimoine, directeur du musée de la Chasse et de la nature
Propos recueillis par **Nadine Eghels**

Nadine Eghels : Conçue comme une « maison d'amateur d'art » par François et Jacqueline Sommer, ses fondateurs, les collections du musée de la Chasse et de la nature sont, initialement, de facture traditionnelle. Votre programmation culturelle, délibérément contemporaine, aborde des thèmes présents dans le parcours muséographique en présentant l'œuvre des créateurs traitant de l'animalité. Quelle a été la réflexion à l'origine de cette démarche audacieuse ?

Claude d'Anthenaise : Je suis un ancien chasseur et je suis arrivé il y a plus de vingt ans. À ce moment le président de la Fondation était un ancien banquier qui avait été mis en place par Jacqueline Sommer. Il s'était consacré à redonner des moyens financiers à la Fondation mais ne s'était pas du tout impliqué dans son objet. Cela fonctionnait comme un club privé réunissant des chasseurs, et le musée était plutôt en retrait, servant de décor lors des réunions des membres du club. Respectant les volontés du fondateur, le président a mené à bien l'acquisition de l'immeuble mitoyen et on m'a demandé de l'aménager, c'est ainsi que je suis arrivé ici.

N.E. : En quoi consistait cette tâche ?

C.d'A. : Cette tâche s'est vite révélée passionnante, parce qu'elle impliquait une réflexion de repositionnement du musée. Un musée, oui, mais quel musée, pour quoi faire, pour quel public ? J'ai constitué un comité scientifique composé de philosophes, anthropologues, sociologues, écrivains, artistes... Cette phase était un peu informelle, mais chacun expliquait sa vision idéale du futur musée. Il est apparu assez vite que le plus intéressant serait de replacer la question de la chasse dans une perspective plus large, celle de l'histoire de la relation entre l'homme et l'animal dans la culture occidentale.

N.E. : Pourquoi cette limitation géographique ?

C.d'A. : Un de nos collectionneurs avait réuni des objets servant à la chasse venant de tous les continents mais cela avait un côté « cabinet de curiosités ». Nous préférons engager une démarche plus anthropologique, et approfondir la réflexion en la limitant au monde occidental – ce qui est déjà un vaste programme. Nous avons eu la chance que la Fondation accepte cette évolution, qui impliquait une prise de distance par rapport au club.

À la même époque, deux autres musées regroupant des collections publiques s'intéressaient à la chasse, et envisageaient leur rénovation : le musée de la Vénerie à Senlis et le musée international de la Chasse à Gien. Avec la représentante des musées de France, nous avons eu une concertation tous ensemble afin de se départager ce domaine, tant pour les collections que pour l'angle d'approche.

Il est certain qu'au cœur de Paris un musée pratique sur la chasse n'était pas très pertinent. Les musées de province se sont donc centrés sur cet aspect – comment on chasse – et nous nous sommes réservés la question plus philosophique et anthropologique – pourquoi on chasse.

À partir de la collection, telle qu'elle s'était constituée au cours des siècles, il paraissait assez difficile de traiter ce sujet, car François Sommer et les conservateurs précédents étaient très intéressés par l'art du XVIII^e et ont réuni un fonds exceptionnel centré sur cette période. J'ai réussi à convaincre mon conseil de la nécessité, pour servir au mieux notre approche, d'élargir la collection, de la rééquilibrer, et donc d'acheter et de commander des œuvres puisqu'il fallait illustrer cette question du rapport de l'homme à l'animal dans la société contemporaine.

À partir de notre réouverture en 2007, cette présence de l'art contemporain, plus précisément le fait que la programmation

soit axée sur la relation à l'animal à travers l'art contemporain, a fait décoller la fréquentation puisque nous sommes passés de 7000 visiteurs par an, un public familial, en lien avec le club, à plus de 120 000 visiteurs aujourd'hui. Ce thème intéresse le public parisien. On le constate d'ailleurs plus largement dans la littérature comme dans les grandes expositions : il y a aujourd'hui un réel intérêt pour tout ce qui touche à la frontière entre l'homme et l'animal, chez les artistes, les philosophes et les écrivains, et chez le public aussi.

N.E. : Comment avez-vous conçu la muséographie ?

C.d'A. : Pour illustrer ce thème il ne fallait surtout pas une muséographie classique... Et je ne voulais pas d'un musée pédagogique. Je pense que dans un musée de ce type, si on est dans la pédagogie ou dans la propagande, on est inaudible. Le pari consistait à accrocher le visiteur par l'émotion, l'atmosphère, le second degré, l'humour..., bref à dépasser les idées reçues pour susciter sa curiosité et son questionnement. Ce fut une réflexion passionnante à mener et à concrétiser. Et je pense que le résultat fonctionne bien.

N.E. : Comment se fait le choix des artistes ? Comment réagissent-ils à vos propositions ?

C.d'A. : Je suis un conservateur heureux. Quand j'ai commencé à faire le tour des artistes en 2005, c'était assez difficile de les convaincre car le musée était au mieux ignoré, au pire perçu comme un lieu de propagande pour la chasse. Maintenant les artistes sont en général partants.

N.E. : Quels sont vos critères de sélection ?

C.d'A. : Dans ce monde de l'art contemporain, je revendique d'être « l'idiote du village ». Je recherche des artistes qui sont du côté de l'émotion, plutôt que des conceptuels à la mode. J'aime qu'ils aient un rapport à la main, au geste, au métier, qu'il n'y ait pas que les idées. Et qu'au final le résultat de leur travail au musée soit beau, émouvant, même si ce n'est pas leur but premier.

N.E. : Comment cela se passe-t-il ? Repèrent-ils l'endroit où ils vont s'installer, ont-ils une carte blanche ?

C.d'A. : Je suis très contraignant, je crois que cela libère la créativité. Et comme je n'ai pas envie qu'on fasse n'importe quoi dans



N.E. : Êtes-vous toujours dans cette démarche de commande d'œuvres ?

C.d'A. : Oui bien sûr ! Ce fut très prospère entre 2005 et 2007 car il y avait toute une collection à construire, je voulais faire un musée d'atmosphère et j'ai demandé à des artistes de m'y aider ; il y a beaucoup d'œuvres qui font partie du décor et qui suggèrent différents états émotionnels qu'on peut éprouver quand on se promène dans la nature. Depuis, la collection ne cesse de s'enrichir car, au gré des expositions temporaires que nous produisons, nous gardons des œuvres. Et je pense que, si tout va bien, nous allons connaître une nouvelle période prospère, car suite à notre déménagement, nous avons libéré un étage qui va être annexé au musée, ce qui me permet de continuer à explorer avec les artistes cette question de la relation à l'animal dans la société contemporaine.

ce musée, je ne donne pas une carte blanche absolue ! Mais je l'ai fait, pour la première fois, avec Mircea Kantor, l'artiste roumain que nous accueillons en ce moment et qui est plutôt conceptuel. Même si je ne suis pas très à l'aise avec cela, il en faut pour tous les goûts et c'est un artiste intéressant. 🐾

À droite et ci-dessus : vues des salles du musée de la Chasse et de la nature.
Photos Didier Bizet / Alamy et DR

Au centre : œuvre de Kohei Nawa au sein de l'exposition « PixCell-Deer », en décembre 2018. Le cerf – animal sacré dans le Japon ancien – est recouvert de sphères de verre, fragmentant sa silhouette. L'œuvre venait dialoguer avec les images de cerf issues de la culture occidentale qui sont déjà présentes dans la collection permanente. Photo DR

(suite de la page 21)

N.E. : Qui était premier artiste que vous avez invité ?

C.d'A. : Éric Poitevin est le premier artiste à avoir exposé ici, et il a aussi éterné notre résidence d'artistes dans les Ardennes : il y a séjourné pour faire des photos d'animaux dans la perspective de la réouverture du musée. Dans le cadre de son exposition temporaire, il avait accroché douze photos, très grandes et très belles, représentant des animaux morts. La muséographie était traitée au second degré, avec un peu d'humour, et ses photos dans ce contexte avaient vraiment fait de l'effet, surtout sur notre public traditionnel !

N.E. : Comment réagit ce public du monde de la chasse ?

C.d'A. : Au début le public chasseur ne voulait pas qu'on représente la mort. Se retrouver face à des œuvres d'artistes contemporains, qu'il ne comprenait pas, l'insécurisait et était perçu comme une sorte de dénonciation de sa pratique, une remise en cause de son statut de chasseur. J'ai même été soupçonné d'être une sorte de taupe envoyée par les militants anti-chasse ! Maintenant ces difficultés initiales se sont aplanies ; les chasseurs ont compris qu'il est dans l'intérêt de la chasse d'avoir un lieu dont on parle et qui, à travers ces expositions contemporaines, amène le public à se familiariser avec leur monde. L'image est plus positive aujourd'hui, pour le public aussi.

N.E. : Comment procédez-vous pour améliorer cette image ?

C.d'A. : Je ne cherche pas à convaincre, j'aime déstabiliser légèrement, amener les gens à se poser des questions. Comme le musée ne se prend pas trop au sérieux, contestant même un peu les codes muséaux traditionnels, cela amène le visiteur à se demander où il se trouve exactement. Et c'est une bonne attitude car elle oblige à sortir des sentiers battus, à se nettoyer le regard et à dépasser le côté binaire du « pour ou contre ». N'oublions pas que la chasse est constitutive de la nature : tous les animaux sauvages chassent ! Il est question dans ce musée de chasse ET de nature. Deux éléments indissociables. Grâce à tout ce travail de communication depuis la réouverture, ce titre est maintenant perçu comme une marque plus que comme un programme.

N.E. : Cela suffit-il à expliquer ce formidable taux de fréquentation ?

C.d'A. : Les visiteurs d'une exposition se reportent sur les suivantes, ce qui explique cet accroissement exponentiel de la fréquentation. Une fois qu'ils sont venus une première fois, ils n'ont plus honte de revenir ! ■

QUE FAIRE DE CETTE VIOLENCE ?

Questions à **Éric Poitevin**, photographe, plasticien, professeur à l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris

La Lettre : Après une première série sur le même thème au début des années 1990, vous présentez, en 2007 au musée de la Chasse et de la nature, une installation photographique mettant en scène de grands animaux tués au cours d'une battue de régulation, dans un environnement blanc, presque aseptisé. Qu'exprime cette installation, dans le contexte du musée, mais également au sein de l'ensemble de votre œuvre ?

Éric Poitevin : Claude d'Anthenaise, qui a imaginé un futur pour le musée de la Chasse jusque-là en dormance, souhaitait faire une place à l'art contemporain au beau milieu des collections historiques ou didactiques, dans l'idée d'agiter tout un ensemble de questions plus actuelles dans notre rapport à la chasse, aux animaux et sur l'environnement. Il m'a proposé de réaliser un travail, une série d'images à partir de « grands animaux », principalement des cerfs, lesquelles feraient l'objet de l'exposition de réouverture du musée.

Cette demande découlait directement d'une série de photographies de chevreuils, réalisée en 1993, que Claude d'Anthenaise avait bien regardée. Il s'agissait donc pour moi d'une sorte de commande que j'ai vécue comme une belle opportunité de prolonger ce travail déjà ancien puisqu'il n'était pas question de refaire la même chose, le même geste. Ni pour lui, ni pour moi ! Dans ce changement d'échelle, le sujet devient encore plus central, plus présent, plus fort, mais l'enjeu ne devait être justement que photographique. Le sujet comme prétexte et l'image comme réponse. J'avais la chance de disposer de cerfs, et d'accéder du même coup à toute une iconographie, tout cela exerce un pouvoir de fascination très partagé mais, justement, que faire de cette grâce qui d'ailleurs ne durait que quelques minutes après la mort, juste avant la raideur cadavérique ? Que faire de cette violence aussi ?

Le studio improvisé pour la circonstance sur les lieux de chasse n'est en rien aseptisé. Il est certes blanc mais très sensible aux variations de lumière, proposant toute une gamme de gris, présentant sans effet le sujet, dans une sorte de douceur que seule la lumière du jour peut offrir. Aucune distraction, l'œil se pose sur l'animal. C'est d'ailleurs une des constantes de mon travail en studio.



L.L. : Votre approche refuse le spectaculaire et, pourtant, le contraste avec la violence contenue dans la représentation de ces animaux, hors de leur espace naturel, est saisissant. C'est à cette frontière que se situe votre exploration ?

É.P. : Le spectaculaire n'est pas mon registre d'autant qu'avec un tel sujet, c'est très facile. Au contraire, l'idée est de « ralentir », de montrer sans imposer, d'instaurer une relation et non pas d'infliger une punition, pas de morale non plus, surtout pas !

L.L. : Animal, ou humain comme lors de vos récents travaux, mort ou vivant, vous restez très proche de « l'organique », de l'incarnation, mais dans une expression qui en devient presque abstraite, bien qu'à travers une forme réaliste. Nous sommes tentés par le rapprochement avec certaines natures mortes, particulièrement expressives, de la peinture classique. Fausse route ?

É.P. : Non, vous ne faites pas fausse route, je trouve normal que ces références arrivent. Chardin en tête bien sûr, le petit tas de poissons peint par Goya, vu il n'y a pas si longtemps à Bruxelles, qui m'obsède depuis, et les natures mortes d'Irving Penn gravées dans ma mémoire, mes origines en somme.

« La pauvreté » de certaines photographies de fruits, de légumes chez Felix Thiollier ou encore chez Charles Jones offre un met de premier choix pour moi. La photographie, je trouve, fait bon ménage avec les choses « sans valeur ».

Je tente de répondre aux images par d'autres images et, l'idée que l'ordinaire devienne extraordinaire est peut-être un des pouvoirs de la photographie. ■

Nadine Eghels : Quand et comment a débuté votre travail de gravure sur la thématique des animaux, et plus particulièrement des singes ? Pourquoi avez-vous été attirée par ces sujets animaliers ?

Astrid de la Forest : Cela remonte à 2008, une époque où j'avais vraiment envie de dessiner des personnages et je ne savais pas comment les aborder. Je sortais d'un travail qui m'avait requise pendant des années, dessiner dans les cours d'assises. Mon inspiration a toujours été la nature mais « Ni la montagne, ni la pinède ne peuvent faire ce que n'importe quel animal peut faire : nous voir et nous faire comprendre que nous sommes vus » dit Jean-Christophe Bailly dans *Le parti pris des animaux*. Je voulais continuer à dessiner des êtres vivants et ne trouvant pas de modèles, je me suis tournée naturellement vers les animaux. Je suis allée à la ménagerie du Jardin des Plantes, où j'ai immédiatement été fascinée par les singes. J'ai dessiné aussi d'autres animaux, mais je revenais toujours près des singes, tellement captivants, tellement « humains » en somme.

N.E. : Pourquoi cette attirance ?

A.d.l.F. : Ils m'ont tout d'abord attirée plastiquement car ils ont cette rapidité et cette liberté de mouvement qui vous oblige à une dextérité et à une grande concentration. Ils sont élégants et fluides. Le dessin se fait quasiment en un geste, je fixe le singe en mouvement – le singe qui souvent me regarde. Le temps que je dessine, j'arrête le mouvement, mais celui-ci est déjà effacé, remplacé par une foule d'autres qui lui ont succédé. Oui le dessin procède du geste, un peu comme dans la calligraphie ou la peinture chinoise.

N.E. : Comment procédez-vous ?

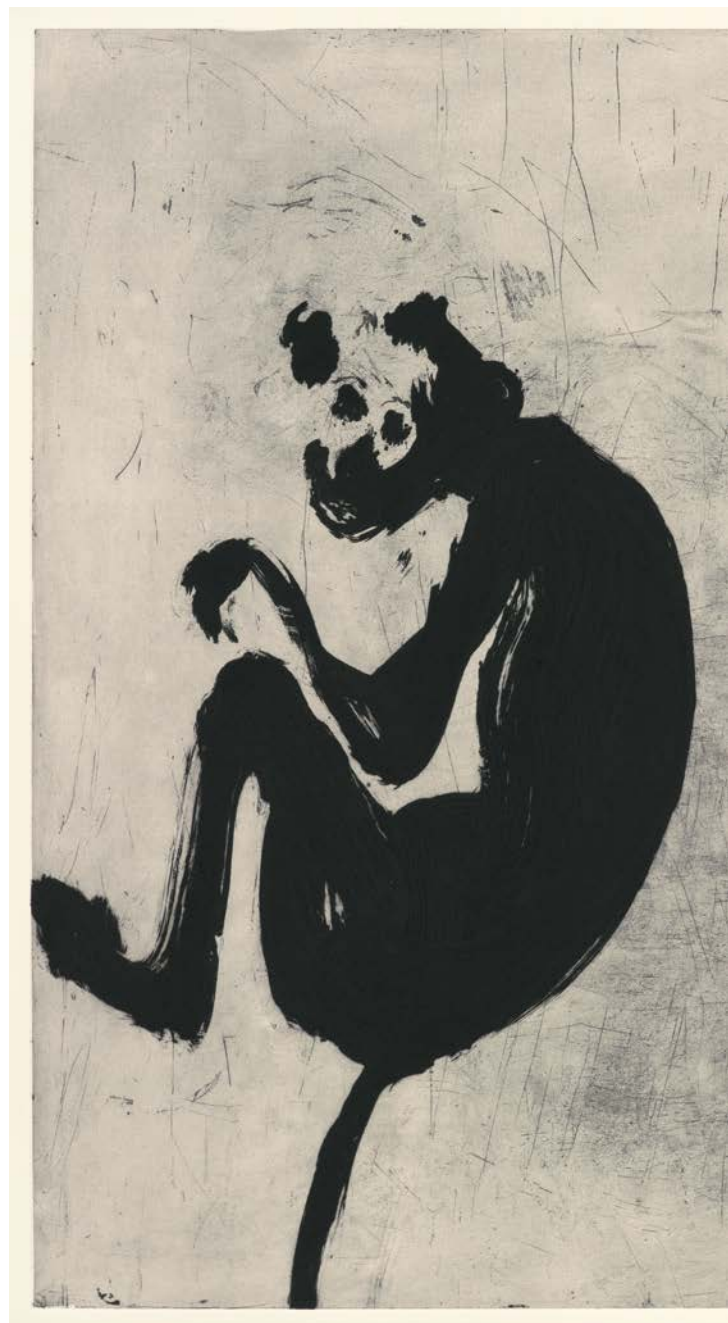
A.d.l.F. : Je fais des croquis très rapides, à l'encre. Puis, de retour dans l'atelier, dans le même état de concentration, je transpose mes croquis en gravure d'une manière très gestuelle, avec la technique du carborundum que j'ai découverte parallèlement et qui se trouve être très adaptée à ce type de travail.

N.E. : En quoi cette technique consiste-t-elle ?

A.d.l.F. : La gravure au carborundum permet d'être très rapide au sens où l'on rajoute de la matière au lieu d'en enlever comme dans la technique traditionnelle de l'eau-forte, il n'y a pas l'action de « creuser » la planche avec des acides, mais au contraire de la recouvrir partiellement d'un grain de carborundum que l'on fixe à l'aide d'une mixture qui adhère à la plaque ; c'est ce grain mélangé à la pâte, une fois fixé sur la planche, qui va retenir l'encre comme le fait le creux de la taille douce.

Sur une plaque d'acier vierge, je peins avec cette mixture faite de matière adhérente, sans dessin préalable et d'une façon très spontanée. Juste mon pinceau et un geste.

Les parties de la gravure qui comportent le carborundum va donc former une surface composée d'une multitude d'aspérités très rapprochées les unes des autres.



Les creux formés entre ces aspérités vont retenir l'encre de façon plus ou moins intense suivant la grosseur des grains. En jouant avec les différents calibres de grain, il est possible d'obtenir des effets allant du noir intense jusqu'aux dégradés les plus fins.

Dans le métier de graver il y a autant de procédés qu'il y a de graveurs, c'est infini, toutes les façons de faire coexistent. La grande noblesse de la gravure, c'est bien sûr l'eau-forte, la pointe sèche et l'aquatinte, mais cette technique du carborundum est très adaptée pour ce travail et cette alchimie apporte un mystère révélé par le passage sous la presse qui me fascine.

N.E. : Vous recopiez vos dessins originaux ?

A.d.l.F. : Non, je ne duplique pas mes dessins originaux, ni ne les recopie... je m'en inspire. Je ne fais pas de tracé sur ma plaque d'acier, je me mets dans les mêmes conditions qu'au jardin des plantes. À force d'avoir observé et dessiné, je les possède en quelque sorte. Les singes bougeant tout le temps, c'est l'inconscient qui travaille ; je n'ai plus le temps de penser à ce que je vais faire, je ne suis plus qu'un geste et une main, rien d'autre. Je suis capable ensuite de retracer ce que j'ai étudié. L'intérêt étant aussi l'interprétation que j'en donne et la dose d'humanité que je décèle en eux.

DESSINER DES ANIMAUX, QUI REGARDE QUI ?

Entretien avec **Astrid de la Forest**, membre de la section de Gravure
Propos recueillis par **Nadine Eghels**

N.E. : C'était un peu pareil lorsque vous dessiniez les procès ?

A.d.F. : Oui, en effet. Les gens bougeaient, parlaient, il fallait dessiner très rapidement des scènes, faire le portrait des accusés ou des avocats en pleine action et rendre cette intensité que représente un procès en assises, avec toute la charge émotionnelle, là aussi les regards, les silences, les plaidoiries et la force de ces moments. Lors d'un procès d'Action Directe, je me souviens avoir dessiné des scènes complètement de mémoire : les accusés ayant, le poing levé, entonné l'Internationale, le président de la cour les avait fait sortir du prétoire, et j'ai dû représenter la scène avec des bancs vides devant moi.

Avec les singes, c'est un peu la même chose. Mon regard me dicte les situations passées et ma main les exécute.

N.E. : Qu'est-ce qui vous attire particulièrement chez les singes ?

A.d.F. : Les animaux sont privés de parole mais ils ont une vie parallèle à la nôtre, et les singes ont parfois un regard si désarmant quand il se pose sur vous...

Le singe est condamné au silence, mais son regard est très émouvant. C'est surtout sa proximité avec l'homme qui le rend si troublant. Depuis la nuit des temps, l'homme a un rapport originel avec l'animal.

Le sculpteur Barry Flanagan dit : « Je sculpte les lièvres parce qu'ils ont des choses à dire qui m'intéressent ». Mais avoir des choses à dire n'est pas forcément parler, et les animaux n'ont pas la parole... L'animal voit loin, il ne regarde pas en arrière, il est dans l'instant, et nous qui regardons toujours de façon tourmentée, nous avons beaucoup à apprendre d'eux.

N.E. : Avez-vous dessiné d'autres animaux ?

A.d.F. : Oui bien sûr, j'ai dessiné beaucoup d'autres animaux, y compris des animaux hybrides – j'ai inventé des associations comme le nigaud et la chèvre, cela donne un animal bizarre avec une corne –, des ibis, des hérons, pleins d'oiseaux, des rapaces, une sorte de poule, tous ces animaux dans la ménagerie du Jardin des Plantes, donc emprisonnés, hors de leur territoire.

N.E. : Vous n'aviez pas envie de dessiner votre chien ? Ou votre chat ?

A.d.F. : Non, je dessinais uniquement des animaux que je ne connaissais pas. Les échanges de regard avec ces animaux inconnus me troublaient, parfois je ne savais plus qui regardait qui. Quelle est la nature de cette présence réelle ?

N.E. : Le dessin permet-il d'approcher différemment cette frontière entre notre monde et celui des animaux ?

A.d.F. : Complètement ! Le dessin est une façon de converser, d'être admis. J'allais souvent au Jardin des Plantes et j'avais l'impression qu'ils me reconnaissaient. En semaine il n'y a personne, je les distraçais. Mais il y a quelque chose de pathétique dans la privation du territoire, si essentiel pour eux, et j'en étais aussi bouleversée. Leur jeu consistant à se cacher du regard dans l'espace clos de la cage est captivant et troublant.

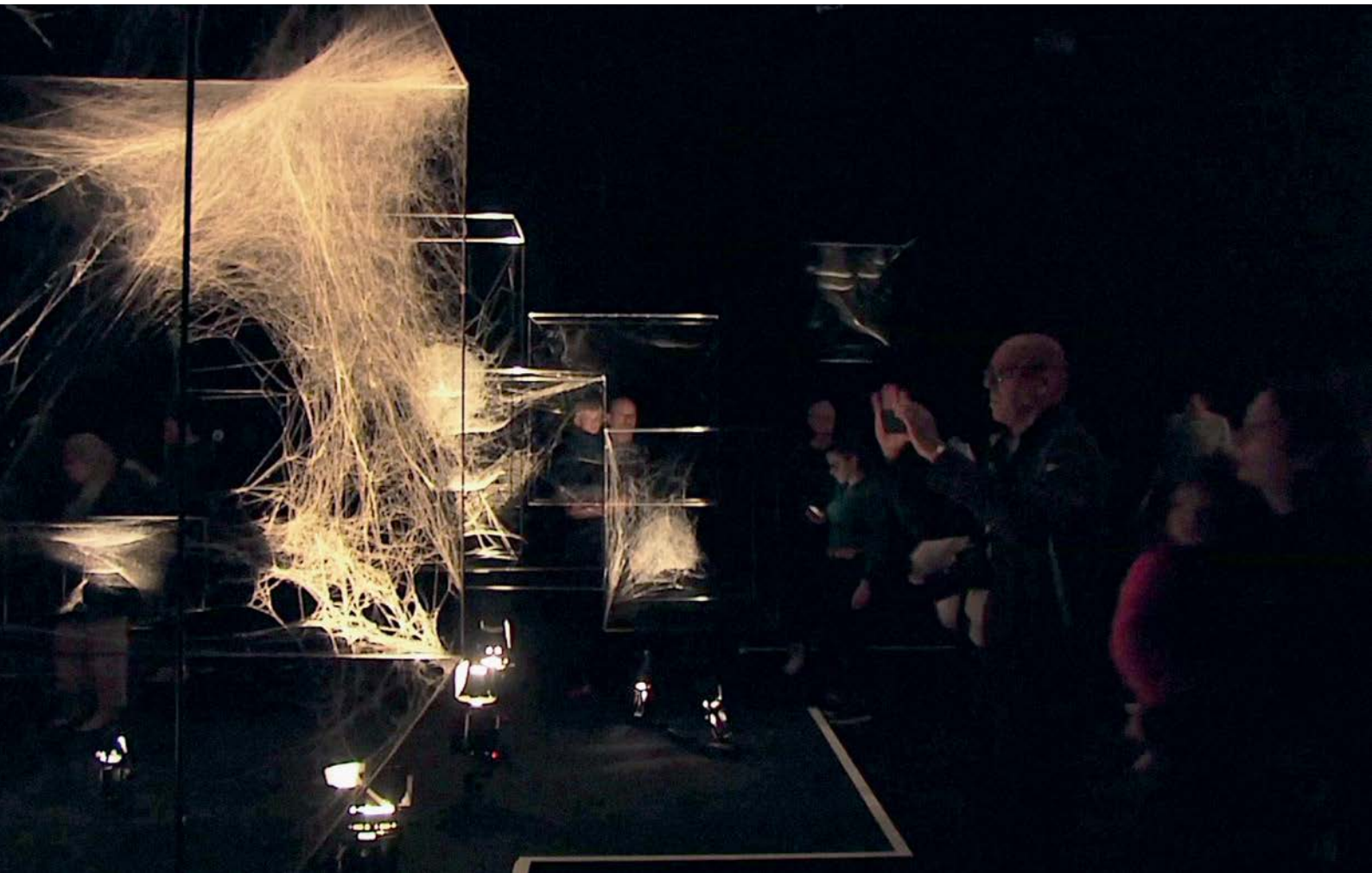
N.E. : Avec ce travail vous avez abordé la lisière de l'animalité, comment l'avez-vous vécu ?

A.d.F. : Quand on se frotte à cette lisière et qu'on se demande en quoi nous sommes différents, on ne sort pas indemne de cette confrontation mais plutôt enrichi. Les animaux ont beaucoup de choses à nous dire. Ils ont un regard qui va au-delà de nous-mêmes, un regard qui vient de plus loin aussi. Depuis l'origine, l'animal est essentiel pour l'homme. Les premières œuvres d'art, Lascaux, la grotte Chauvet, montrent des animaux gravés sur la paroi. Je ne peux imaginer un monde sans animaux, une rivière sans vie, un ciel sans vol d'oiseaux sauvages ou sans « murmures » d'étourneaux... Existerions-nous sans le monde animal ?

N.E. : Aviez-vous conscience, dans ce travail, d'être en lien avec l'origine de la peinture ?

A.d.F. : C'est exactement le même geste ! Depuis la nuit des temps, ce réflexe, que la main a eu, de graver des silhouettes animales, un contour et non du remplissage... les premières gravures sont sur les parois des grottes.

Je cherche à témoigner de la connivence entre l'homme et l'animal. Aujourd'hui, supports et techniques ont changé, mais le désir est le même. Mon obsession est de retrouver, au-delà des techniques actuelles, la puissance de l'émotion originelle, celle qu'ont pu éprouver les premiers artistes. ■



Depuis le mythe d'Arachné dans les *Métamorphoses* d'Ovide, l'araignée reste encore tout aussi attractive pour les artistes. On ne se lasse pas de la complexité du charme qu'elle exerce sur la nature humaine.

Tantôt exprimant une puissance protectrice, tantôt une terreur phobique.

Elle excelle dans l'inclassable diversité de ses silencieux talents de tisserande à vocation pourtant funèbre. Bien en place dans une ancienne vision populaire, on la retrouve sorcière, lunaire et fille du diable tirant de son abdomen un fil de soie qui semble infini. Avec un sens inné de la géométrie, elle crée d'étranges dessins conçus pour la prédation.

Muse de tous les temps pour le magnétisme qu'elle exerce sur les artistes, elle fut une mine d'inspiration, au Moyen Âge et à la Renaissance. Citons en exemple le mythe d'Arachné peint par Vélasquez, Véronèse, et Rubens.

Gustave Doré s'est aussi « abîmé » dans ses toiles à la faveur des écrits de Dante sur « Arachné dans le purgatoire ».

Plus tard Odilon Redon dessine l'araignée qui pleure, puis celle qui sourit, plus inquiétante encore, sortie du cauchemar de son auteur.

Le xx^e siècle rebat les cartes et change la donne. Les artistes décrivent un bestiaire sous un jour nouveau, en mettant mythes et symboles au grenier. Bien sûr Picasso, Max Ernst, le douanier Rousseau et bien d'autres s'en donnent à cœur joie. Mais pour certains le cauchemar revient sous la forme de tortionnaires et de victimes. Damien Hirst ose cette injure à l'animal, ou au jugement de l'homme envers l'animal, avec par exemple cette vache ouverte en deux dans du formol.

L'ARAIGNÉE, ARTISTE PERFORMEUSE

Par **Brigitte Terziev**, membre de la section de Sculpture

Il ne manquait plus que l'homme soit lui aussi exhibé dans un composé chimique... Mais ce n'étaient peut-être que de petits scandales fin de siècle.

Plus avant il y avait eu la sculptrice Germaine Richier. Pour elle, l'anthropomorphisme était ressenti tout en finesse. En modelant la forme humaine elle a su faire transparaître le caractère des petits animaux de la campagne, d'une sauterelle, d'un crapaud, d'une mante des bois ou bien sûr celui de l'araignée. Mais tout cela tendrement et en harmonie avec la nature.

Étrange artiste qui pouvait, à l'opposé de cette douceur, créer dans l'argile, sans le dialogue avec l'animal, des personnages homme ou femme emprunts d'une écriture sculpturale brute, semblant dénuée d'empathie, comme si l'humain avait été abandonné de sa plus vivante racine : son animalité.

Mais revenons plus directement à cette déesse des sous-pentes et des chemins boisés : l'araignée.

Artiste contemporaine pourrait-on dire puisqu'elle ne travaille que dans l'éphémère, et cela depuis la nuit des temps. « Bobo », l'est-elle aussi ? Puisque son ouvrage en fil de soie, elle le positionne dans de somptueux parcs mais affectionne plus souvent d'étendre sa toile dans les endroits où la pauvreté domine, en osmose avec le peuple pourrait-on dire...

Plus sérieusement, parlons de la sculptrice Louise Bourgeois. C'est le corps de l'araignée même qui l'intéresse et qu'elle met en scène. La mesure gigantesque de ses arachnides aux pattes énormes est la représentation évidente d'une puissance vorace. Pourtant l'auteur dit avoir voulu incarner le souvenir de sa mère, un hymne à la protection maternelle.

Autre interprétation : *L'araignée rouge* de Calder. Sa stylisation est si grande que la mémoire de l'animal s'évanouit un peu au prétexte de son architecture. Mais pourquoi pas ? À chaque artiste, son araignée en quelque sorte.

Jeff Koons, lui aussi, s'est attelé à ce jeu. Il avait dû, enfant, se réjouir de regarder Spiderman au cinéma.

D'autres artistes, plus discrets, continuent de s'intéresser à cette affolante créature d'une façon très originale. Ainsi le peintre Jean-Jacques Vigoureux bat la campagne pour récolter les œuvres de ces ouvrières méritantes ; avec leurs toiles, et collées à ses couleurs il en fait une matière organique qui enrichit la base de ses toiles à lui ; peut-être les droits d'auteur devraient-ils être partagés...

Chiharu Shiota est une plasticienne japonaise. Elle innove, bouleverse, révolutionne, par sa densité émotionnelle. Inspirée de la toile d'araignée, elle prend l'exemple de l'univers de la tarentule comme métaphore de la mémoire humaine. Pour espace, toute une salle d'exposition. Elle tend des fils accrochés aux parois des murs ; du sol au plafond des lignes de fuite pour créer un brouillard de perspectives qui s'entrecroisent. Comme éléments plus troublants, elle pose, çà et là dans ce labyrinthe, quelques vêtements, surtout des robes, qui semblent inscrire la mesure du temps perdu. C'est tout à fait impressionnant, spectaculaire et surtout inoubliable.

Je terminerai cet hommage à l'araignée par l'exposition récente de l'artiste argentin Tomás Saraceno au palais de Tokyo à Paris. Sous l'appellation ON AIR, cette exposition a aussi pour objet l'attention que l'on doit porter à tout ce qui est vivant : l'animal, l'homme et la nature, et surtout leur interconnexion précieuse pour le bien de notre planète.

Mais c'est surtout la magnifique scénographie faite par cet artiste que je voudrais saluer.

Dans une grande salle sombre, on déambule parmi des toiles qui semblent être une émanation de la voie lactée. Membranes aériennes, enluminures blanches, nuages légers. Cela rassemble l'ouvrage de 450 araignées du monde entier, dont certaines sont traquées dans les couloirs même du palais de Tokyo. Différentes textures de voile et de tissage de la soie sont rassemblées sous les mêmes niches de lumière. Artificiellement ici, des espèces différentes cohabitent. Elles forment ainsi de multiples voilages, une mise en scène fantastique sur les capacités de pièges et leurs variations méthodiques sur ce que l'on pourrait presque appeler leur point de broderie, et cela suivant leurs origines.

Esthétiquement nous sommes dans la légèreté, le transparent, presque le virtuel ; finalement ces toiles présentent des points communs avec notre modernité.

Ici le rêve n'a plus besoin de prendre source dans notre imaginaire, il est déjà incarné par le sortilège de ces vivantes arachnides. ■



À gauche : les toiles tissées par plusieurs centaines d'araignées constituaient une partie de l'installation de Tomás Saraceno, au sein de l'exposition ON AIR au palais de Tokyo d'octobre 2018 à janvier 2019.

Capture vidéo, réalisation : Maya Carillon © Connaissance des Arts 2018. Pour toutes les œuvres qui apparaissent dans la vidéo : Courtesy de l'artiste et d'Andersen's Contemporary (Copenhague), Esther Schipper (Berlin), Pinksummer Contemporary Art (Gênes), Ruth Benzacar (Buenos Aires), Tanya Bonakdar Gallery (New York)

Ci-dessus : Louise Bourgeois (1911-2010), *Maman*, 1999, bronze, marbre et acier inoxydable, 895 x 980 x 1.160 cm, édition 2/6. Musée Guggenheim de Bilbao.

« L'araignée est une ode à ma mère. Elle était ma meilleure amie. Comme une araignée, ma mère était une tisserande. Ma famille était dans le métier de la restauration de tapisserie et ma mère avait la charge de l'atelier. Comme les araignées, ma mère était très intelligente. Les araignées sont des présences amicales qui dévorent les moustiques. Nous savons que les moustiques propagent les maladies et sont donc indésirables. Par conséquent, les araignées sont bénéfiques et protectrices, comme ma mère » Louise Bourgeois.

Photo Didier Descouens



Les animaux sont bien installés dans l'œuvre de Lurçat : ils sont chez eux, à la fois dans la tapisserie, la poésie et l'œuvre graphique.

« Je me sers d'animaux pour instruire les hommes » a écrit Jean de la Fontaine, et ce titre a été repris par Lurçat dans une de ses tapisseries. Lurçat a d'ailleurs illustré les *Fables* en les choisissant le plus souvent parmi les moins connues. Son propos est bien différent de celui du fabuliste car il ne cherche en rien à proposer une morale, mais bien plutôt à exprimer sa vision du monde dans lequel les animaux sont des acteurs importants en continuité avec le monde minéral, végétal et l'homme qui couronne la création. Il puise aux sources de la symbolique occidentale des éléments intelligibles au plus grand nombre avec le sentiment très vif de l'unité du monde où les Règnes s'interpénètrent. Les figures animales participent de ce grand maelstrom qui brasse tout et le bestiaire de Lurçat est original et surprenant.

Ce bestiaire a évolué au cours de sa carrière. Dans les canevas de la décennie 20-30, il tourne autour des signes du zodiaque et les formes hybrides de faunes et de sirènes, exécutées au trait dans un esprit décoratif et léger.

Lorsque l'artiste prend le tournant de la tapisserie de lisse, le bestiaire revêt une nouvelle importance. Il s'inscrit dans la conception du Cosmos que Lurçat s'est forgée. Lurçat s'est peu expliqué sur la signification symbolique qui sous-tendait son bestiaire. Hormis quelques remarques, il a laissé à chacun le loisir de sa propre lecture, et s'est placé, conservant sa liberté, hors d'un système rigide d'interprétation.

Dans ce foisonnant répertoire de représentations animales, quelques pistes peuvent toutefois être suggérées. Très vite entre en jeu le coq. Il revient de façon presque obsessionnelle. Surgissant dès les premières tapisseries de Lurçat, il est le gueur, garant de la promesse du jour. Durant les années de guerre il porte ainsi une signification patriotique, et cet indice de résistance passive, bien perçu de ses amateurs, passe au travers de la censure. L'invention plastique de Lurçat est sans limites. L'oiseau est un merveilleux objet d'expérimentation plastique qui peut donner lieu à de petits formats ou s'intégrer dans de plus vastes compositions. La richesse des épithètes que révèlent ses titres rend aussi compte de l'invention poétique de Lurçat.

“ JE ME SERS D’ANIMAUX... ”

LE BESTAIRE DE JEAN LURÇAT

Par **Martine Mathias**, conservateur en chef du patrimoine, ancienne directrice du musée d’Aubusson, membre du comité scientifique de la Fondation Jean et Simone Lurçat de l’Académie des beaux-arts

D’autres animaux peuplent les premières tapisseries de Lurçat. Elles se réfèrent expressément aux grandes œuvres du Moyen Âge qui imprègnent la première période de sa création tapissière. Il publie alors un charmant livre : *Le bestiaire dans la tapisserie du Moyen Âge*. L’approche est très originale car l’artiste et son photographe Robert Doisneau s’attachent à choisir des détails et Lurçat émet des commentaires d’une poésie familière et précieuse.

La tapisserie allégorique du milieu du xv^e siècle *Les cerfs ailés* lui inspire *l’Hommage aux dames et aux licornes*. Dans un registre dramatique, *l’Hallali* montre l’animal aux abois dans une mare, symbole de la France souffrante, mais ces beaux animaux ne se retrouveront plus qu’exceptionnellement.

Les chiens, cordiaux et fidèles compagnons accompagnent Lurçat au long de sa vie. Ce sont même ses chiens, des lévriers afghans, une race nouvellement mise à la mode, élégante et au pelage naturellement textile, qui bondissent dans les premières tapisseries. En fait Lurçat ne s’est pas longtemps inspiré du bestiaire des tapisseries du Moyen Âge et certains animaux importants dans l’histoire de la civilisation occidentale en sont presque absents, tel le cheval. Il a fait en revanche un usage très large du zodiaque depuis l’époque des canevases Zodiaque dont il dit : « C’est un trésor de poésie, de correspondances mystérieuses et de secrètes significations. »

Constamment présents, les poissons de Lurçat se retrouvent dans des bacs, gueules ouvertes pointées vers le ciel, suspendus, en brochette, accrochés aux branches d’un arbre, ou encore au fil de l’eau. Ils peuvent adopter des formes graphiques sans épaisseur, ou s’installer chatoyants dans des ondes suspendues au défi de la gravité et de la vraisemblance paysagère. Ils sont carpes, non spécifiables, ou féroces piranhas après le voyage de Lurçat en Amérique du Sud. Comment mieux souligner l’importance d’un élément, l’eau, dont nous sommes issus, que d’en faire si grand usage ? Mystérieux poisson que l’on retrouve dans la main droite d’Orphée qui échange un regard aigu avec le petit rapace qu’il tient de l’autre main.

L’apogée des représentations animales dans ses tapisseries se situe dans les années cinquante. *L’armoire d’Orphée*, ou *La belle armoire*, sont d’étranges cabinets de curiosité qui offrent un



choix déconcertant d’animaux puisque l’on y trouve un papillon surdimensionné, un porc épique, une tortue, une étrange sirène coiffée de végétaux, des poissons qui nagent dans l’air et un canard sous le regard d’un coq géant, tandis que toutes sortes d’insectes investissent le sommet de l’armoire.

Les insectes occupent une place qui mériterait à elle seule une étude particulière. Lurçat en exécute en gouache des représentations surdimensionnées et inquiétantes. « Ces insectes-là, c’est mieux armé qu’un tank » déclare un jour Lurçat à son ami Marcenac.

Lurçat s’exprime aussi par le biais de beaux livres illustrés *Géographie animale*, *Le bestiaire fabuleux* et *Mes domaines* qui reprend une grande partie des poèmes d’un bestiaire imaginaire comprenant par exemple : la carpe de lune, la pieuvre persique ou encore la sirène-taureau d’Aden... ce sont des animaux qui auraient pu exister.

Ce n’est là qu’un bref aperçu de la richesse de ce bestiaire. Signalons toutefois encore quelques correspondances symboliques assumées par Lurçat : la tortue qui représente habituellement la stabilité du monde, l’auroch de la *Grande menace*, brute fauve qui éjacule des retombées atomiques, la chouette qui a hérité du don de vue dans la nuit et donc un peu de la sagesse de Minerve.

L’éventail du bestiaire représenté se restreint peu à peu, mis à part dans *Le Chant du monde*, table de matières d’une existence selon Lurçat et, dans les dernières années, ce sont principalement les poissons, quelques oiseaux sud-américains et des papillons immenses, irradiant comme des vitraux, qui occupent les compositions. Les coqs quant à eux ont quitté le terrain pour faire bande à part dans d’innombrables variations. Les animaux se sont désormais bien éloignés de l’humain. ■

En haut : Jean Lurçat (1892-1966), *Le taureau zébré*, 1951, gouache, 38 x 28 cm. Issu du *Bestiaire fabuleux*, poèmes de Patrice de La Tour du Pin, Maurice Darantière éditeur. Collection Fondation Jean et Simone Lurçat.



DES BESTIAIRES QUI DISENT RAREMENT LEUR NOM

Par **Bernard Perrine**, correspondant de la section de Photographie

Lorsque l'on évoque les « Bestiaires », on est aussitôt transporté dans les riches couleurs des enluminures des chefs-d'œuvre d'Aberdenn ou d'Ashmole. Ces « livres des natures et des animaux qui reprennent la tradition du « Physiologus », prêtent aux animaux des personnalités et des sentiments comparables à ceux des hommes afin de leur servir d'exemples. La riche iconographie de ces bestiaires témoigne de la place privilégiée qu'y tenaient les animaux. Dans ses précieux ouvrages, Michel Pastoureau¹ y décrypte la symbolique du Moyen Âge et de ses couleurs, et nous livre une étude des différentes espèces avec leurs dimensions aussi bien symboliques que religieuses. Nous sommes en effet dans des temps où règnent, plus que des mondes animaux, des mondes fantastiques ou fantasmés. Une sorte d'entrelacement d'encyclopédies animales, nimbées de légendes et de mythologies, où s'entrecroisent géants, fées, sorcières, dragons et autres

licornes. Des phénix, oiseau immortel que l'on retrouve déjà chez Pline, Hérodote, Hésiope et Plutarque avant qu'avec Pierre de Beauvais il devienne symbole de la Résurrection... Des mages, des griffons, sirènes, basilics, centaures ou satyres, créatures chimériques..., mythologie du monstrueux née dans les vallées mésopotamiennes entre le Tigre et l'Euphrate. Des enluminures remplies d'animaux qui, comme le serpent à plusieurs têtes, ont, depuis les origines, traversé les civilisations et dépassé la plupart du temps les affabulations de l'art médiéval.

La photographie recense peu de réalisations qui portent nommément le titre de « Bestiaires » et celles-là touchent rarement aux symboliques mythiques liées à l'imaginaire, si ce n'est par des détournements esthétiques. Par contre, par métonymie, on pourrait trouver de nombreux bestiaires, cachés ou désignés comme tels, sous un autre vocable, dans l'œuvre des photographes. Ce sont quelques-unes de ces émergences rarement révélées que nous aimerions relever.

Consciemment ou non, des origines à nos jours, sous différents aspects, l'animal a toujours fasciné les photographes, qu'ils soient amateurs – c'est un des sujets les plus photographiés –, spécialistes (photographes animaliers), artistes, poètes, professionnels

qui, au fil des ans et des évolutions techniques, nous permettent d'entrer dans l'intimité, le comportement et la beauté des animaux dans des éditions de plus en plus nombreuses ou dans les rubriques spécifiques et régulières des grands magazines.

Mais la photographie va plus loin. Fidèle au vaste champ qu'elle embrasse, c'est elle en effet qui a révélé les secrets des animaux et de leur mouvement à travers les expériences scientifiques réalisées aux États Unis par Eadweard Muybridge et en France

par Étienne-Jules Marey. Dans les onze volumes de *Animal locomotion* (1887) et *The attitudes of Animals in motion* (1881), le premier analyse et démontre grâce au « zopraxiscope » que, contrairement aux affirmations du monde de l'art, un cheval au galop décolle ses quatre sabots. Le second, médecin et physiologiste, met au point la chronophotographie pour étudier « la machine animale » en mouvement ou en vol : sa marche, sa course²... Des travaux qui

influencèrent des artistes comme Rodin, Bouguereau, Eakins, Degas et ses danseuses, le Futurisme italien... Ils furent à l'origine de la célèbre « descente d'escalier » de 1912 de Marcel Duchamp, avant d'induire fortement la naissance de l'anthropométrie et du cinéma.

Plus avant, c'est la photographie qui nous révélera l'existence d'une faune dont les formes dépasseront souvent les affabulations de nos riches enlumineurs.

C'est encore elle qui a et aura la mission d'immortaliser dans des bestiaires toutes ces espèces qui vont disparaître comme c'est déjà le cas pour ce *Portrait de la vie sauvage en voie de disparition* ou *Endangered* de Tim Flach³. ◀



1- Michel Pastoureau *Bestiaires du Moyen Âge*, Seuil 2011, *Symboles du Moyen Âge : Animaux, végétaux, couleurs, objets*, Le Léopard d'or 2012.

2- Étienne-Jules Marey (1830-1904), *Le vol des oiseaux*, Masson, 1890 ; Étienne-Jules Marey, Michel Frizot, Photo-Poche n°13, Actes Sud 1990 ; *Chronophotographie*, Michel Frizot, Nathan/Delpire 2001.

3- Tim Flach, *Portraits de la vie sauvage en voie de disparition*, Heredium 2017.



☛ *Le Bestiaire imaginaire*⁴, qui a pour objet de révéler la présence de l'animal dans la photographie de 1850 à nos jours, réunit dans un livre, catalogue d'une exposition, une centaine de photographies d'animaux réels ou imaginaires réalisées par une quarantaine de photographes. À côté de photographies comme celles de Jeanloup Sieff, Brassai, Walker Evans, Joel Peter Witkin, Nick Brandt ou Peter Beard..., on peut aussi découvrir celles, moins connues, de Crystèle Lerisse, Marteen Wetsema, *L'Empereur solitaire* de Herbert G. Ponting, *La Méduse* et *L'Ara vert* de Didier Massard ou encore celles de Caroline Feyt, Charles Camberoque ou du lituanien Aleksandras Macijauskas... Dans *Les Bestiaires* de Montherlant, comme dans ce *Bestiaire imaginaire*, l'animal peut être perçu comme un mythe et le mot bestiaire qui désigne également « le gladiateur » fait rêver et terrorise à la fois. Il place l'animal « entre réel et imaginaire car il est au cœur des croyances, des contes et des légendes, mais aussi de la vie domestique et de notre univers ». Il rappelle le livre des êtres imaginaires de Jorge Luis Borges, entre chimère et imagination. La photographie y dévoile à sa manière la singulière étrangeté du bestiaire.

Et que dire de *Fauna*⁵, cet autre bestiaire imaginaire, réalisé entre 1985 et 1989 par Joan Fontcuberta, jeune photographe catalan, dans une Espagne tout juste libérée du joug de la dictature franquiste. Son photomontage, *Cargol treu banya* (*L'escargot sort ses cornes* ou *Hommage à Topor*), pourrait synthétiser toutes ces chimères hybrides, entre fascination et monstruosité, qui composent cette œuvre.

Son bestiaire met en scène des imitations de démarches scientifiques qui sont fausses, pour dénoncer la manipulation cachée sous les images. Un bestiaire fantastique totalement inconnu : *Solenoglypha Polypodida*, Tamil Nadu, (Inde), photo du serpent vertébré à 12 pattes, *Cercopithecus Icarocomu* (forêt brésilienne d'Amazonie), photographie noir et blanc du singe unicombe

volant, animal sacré des indigènes Nygala-teb, *Felix Penatus*, squelette du félin ailé, vestiges osseux découverts en 1932 dans une caverne du Grand Atlas (Maroc). La seule chose vraie c'est que « c'est un miroir de la photographie moderne et de l'esthétique documentaire régnant au cours des années 1930 et 1940 » « On peut dire que Fontcuberta se sert de la fiction dans ses œuvres pour prévenir le spectateur de son omniprésence dans la réalité, qu'il joue donc avec les règles et les conventions afin d'en repousser les limites ou de s'en libérer pour soulever un questionnement ». En ce sens, il n'est pas étonnant qu'il déclare « qu'aujourd'hui, plus que jamais, l'artiste doit agir comme demiurge et semer le doute, détruire les certitudes, annihiler les convictions, cela afin de générer un chaos à partir duquel une nouvelle sensibilité et une nouvelle conscience peuvent être construites... »

Chez Sandy Skoglund⁶ ce sont des chats, des renards, des écureuils... qui, en envahissant l'image, lui confère une fonction hallucinatoire et transforment « les rêves de la petite bourgeoisie en cauchemars ». Comme Joan Fontcuberta, elle vient questionner, à travers son design et son graphisme, la réalité photographique. Ce sont l'échafaudage intellectuel et les manipulations que suppose le produit final qui viennent interroger l'opposition entre l'être et le paraître, entre la réalité et l'artifice. La présence des animaux : *Radioactive Cats* (1980), *Revenge of the Goldfish* (1981), poissons orange en terre cuite flottant dans une chambre à coucher d'enfants bleue, *Fox game*, renards rouges prenant possession d'un restaurant bleu gris... est loin de constituer un bestiaire mais leur représentation vient ici questionner la condition humaine, la place qu'il reste à l'homme dans une « société artificielle, de consommation outrancière ». L'univers étouffant et claustrophobe qui se dégage de ses réalisations frappe surtout l'inconscient. Ses rêves rejoignent des thèmes chers aux surréalistes qui sont pour elle une référence.

Page de gauche : Daido Moriyam, *Stray Dog Misawa*, 1971, tirage argentique, 48 x 71 cm.

Ci-dessous : Tim Flach, *Monkey Eyes*, in *More than human*, Abrams 2012

Ces réalisations interrogent aussi la photographie et son histoire dans la mesure où « tous les spectateurs partent du principe que ce qui est photographié est bien réel, et qu'en y regardant de plus près, ils s'aperçoivent qu'ils ont été floués ».

Sans les dénommer « bestiaires », des photographes comme Frank Horvat, Bettina Rheims ou Josef Koudelka dédient leurs ouvrages aux animaux. Dans un portfolio de 18 planches publié en 1990, *Animal*⁷ réunit les photographies d'animaux prises par Josef Koudelka pendant les années 1970-80. Et c'est même la célèbre photographie du chien du Parc de Sceaux qui sera choisie pour la couverture de la première édition d'*Exils* en 1988.

La démarche de Bettina Rheims⁸ se veut à l'opposé puisque, sous le même titre *Animal*, elle regroupe les résultats d'une démarche qui a consisté à photographier entre 1982 et 1984 toute une série d'animaux empaillés. Une démarche qui, pour Michel Onfray,⁹ a thématiquement partie liée à la blessure, la mort, mais sous forme d'un « bestiaire photographique noir et blanc ». Si Bettina Rheims y manie l'ambiguïté, elle propose ici une variation sur le « genre pluriséculaire de la vanité ».

Avec Karen Knorr, l'animal empaillé change de dimension. *Le soliloque de l'empailléur*, métier réhabilité par la poésie du texte d'Adrien Goetz¹⁰, lui donnera un visa pour visiter les palais les plus riches. Le sanglier frôlera la plus belle commode, un combat de cerfs trouvera pour cadre le salon rouge... À partir des années 80, la photographe organise des scénographies architecturales dans lesquelles elle scénarise des animaux. Une animation lyrique de ses fictions symboliques présentées dans des lieux prestigieux comme le musée de la Chasse et de la nature à Paris qui lui passa une grande commande, le musée Carnavalet, les palais vénitiens, la villa Savoye, le musée Condé à Chantilly ou le château de Chambord. La Tate, avec des installations qu'elle décrit comme ses fables ou nouvelles fables ou *India songs* qui fait suite au long travail consacré aux demeures françaises de 2003 à 2008. Ses animaux évoluent dans ces sanctuaires culturels habituellement protégés de la profanation des bêtes. Une transgression proche des univers de Lewis Carroll et Angela Carter.

Avec Jean-François Spricigo¹¹, on aura compris que l'on n'est plus dans la représentation de l'animal ni dans l'imaginaire qu'il peut véhiculer mais, comme le suggère le titre de son ouvrage, dans son *Anima*. Le photographe ne nous confie-t-il pas d'ailleurs que « c'est un chien qui lui a appris la photographie ou plutôt l'âme (Anima) de la photographie ». Pour lui, comme le souligne Robert Delpire dans la préface de son ouvrage, « si l'animal n'est pas le thème unique de ses images, il est une constante dans sa quête de l'image juste, celle qui n'est pas faite pour décrire, pour illustrer un texte mais celle qui prouve un intérêt profond pour l'animal, qui exprime une empathie, une émotion ». Le bestiaire de Spricigo est hors hiérarchie, il exprime avant tout le respect pour l'animal dont l'interstice du visible se situe dans le champ de l'art « pour aller vers l'imaginaire, l'au-delà et l'imperceptible, pour les faire venir à nous, nous les offrir tels que jamais nous ne les aurions saisis ».



Quand le Belge Michel Vanden Eeckhoudt photographie des animaux, c'est aussi des humains dont il nous parle. C'est un fabuliste qui se sert des animaux pour donner sa vision du monde : « on a toujours l'air un peu crétin quand on dit : *j'aime bien les animaux*. Mais moi, je trouve ça très marrant de photographier les animaux »... Pour explorer ce bestiaire qui ne se nomme pas mais qui est constitué d'une bonne dizaine de livres, il a parcouru pendant plus de trente ans tous les continents, à l'affût de « scènes zoologiques cocasses, étranges, émouvantes. Il partait à la chasse aux papillons, avec ses journées de chance et ses journées désastreuses ».

*Doux-Amer*¹², sa dernière création, est « peuplé de chiens, beaucoup de chiens, de cochons, de singes, et de gens aussi. Loin de verser dans la mièvrerie ou la niaiserie, ces animaux-là sont graves. La plupart du temps, ils nous regardent, leurs yeux sont des miroirs et révèlent le plus profond de nous-mêmes »... Sur une image, certaines personnes se fendent la pipe et trouvent ça rigolo, d'autres vont trouver que c'est un peu tragique, un peu triste. Ça me plaît, cette ambiguïté », se réjouit-il. 🐼

4- *Le Bestiaire imaginaire : L'animal dans la photographie, de 1850 à nos jours*, Antoine de Baecque, Skira 2010.

Exposition : Palais Lumière, Évian (hiver 2010-2011).

5- John Fontcuberta, *Fauna*, Arte y Proyectos Editoriales 1999.

6- Sandy Skoglund, *Sandy Skoglund*, Paris Audiovisuel 1992.

7- Josef Koudelka, *Animal*, portfolio de 18 photogravures, Trois Cailloux 1990.

8- Bettina Rheims, *Animal*, Gina Kehayoff Verlag Munich, 1994.

9- Martine Torrens Frandji, *Michel Onfray, le principe d'incandescence*, Grasset 2013.

10- *Le soliloque de l'empailléur*, photographies de Karen Knorr, récit d'Adrien Goetz, Le promeneur 2008.

11- Jean-François Spricigo, lauréat du Prix de photographie Marc Ladreit de Lacharrière - Académie des beaux-arts 2008, *Anima*, La revue des deux mondes (hors série) 2009.

12- Michel Vanden Eeckhoudt (1947-2015), *Doux-amer*, Delpire Hors collection 2013.



☛ Né dans le Massachusetts, l'américain William Wegman se complait aussi dans ces ambiguïtés quand, à la manière des grands fabulistes il se moque de nos comportements humains à travers des portraits anthropomorphiques de chiens. *Être humain*, son dernier ouvrage, est une sorte de miroir facétieux qui, à travers 300 photographies et toute une lignée de braques de Weimar, nous renvoie toute l'ironie qui se dégage de la façon dont nous croyons voir notre condition d'homme. [...]

Loin de vouloir construire un « bestiaire », beaucoup de photographes ont cependant dans leur œuvre des photographies d'animaux qui, rassemblées, constitueraient le plus grand Bestiaire et le plus fabuleux (au sens de fable) jamais réalisé. On pourrait ainsi y retrouver les corbeaux (Ravens) de Masahisa Fukase excités par l'odeur de l'agonie, et son chat Sasuke, à côté de l'immense queue de baleine, la patte d'iguane des Galapagos, les grands albatros des îles Malouines et tout un cortège d'animaux qui pourraient constituer le « bestiaire Genesis » de Sebastião Salgado. Comme le fameux « chien errant » à Aomori au début de l'année 1971, les corbeaux et les oiseaux du japonais Daido Moriyama, le serpent et le chien malingre de Christer Strömholm, les lions du Kenya et les champions des salons de l'agriculture de Yann Arthus-Bertrand ou le bestiaire poétique omniprésent dans les photographies de Pentti Sammallahti...

On devrait surtout y trouver, « bestiaires » à eux seuls, les « drames du taureau », rassemblés dans tant d'ouvrages par Lucien Clergue¹³. Dans ses *Bestiaires*, Henri de Montherlant insiste sur le rapport équivoque, de quasi-bestialité qui lie le torero et le taureau. La question n'est donc pas de savoir si la corrida dérive de la tauromachie crétoise, du culte de Mithra. Le drame mythique que l'on retrouve dans ces « bestiaires »

qui ne disent pas leur nom met en lumière l'ambivalence soulignée dans l'hommage noir de Cocteau qui « dramatise à l'endroit l'envers de la beauté ». Absent de son premier ouvrage, *Poesie der fotografie*, le taureau mort prendra la suite des flamands morts présents dans le premier ouvrage. Plus qu'un bestiaire ils prolongent le thème de la mort omniprésent qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre. Derrière les ouvrages en honneur des toreros (comme Ordóñez/Dominguín, El Cordobés/Curro, puis Manolete et bien sûr José Tomás), on trouve encore l'hommage sous-jacent qui est fait au taureau. Quand on ne le trouve pas directement à travers les titres des ouvrages qui lui sont consacrés. Ce quart d'heure est-il à la gloire du taureau ou du toréro, ou bien est-il « le drame du taureau » : « Toros Muertos », « Le taureau au corps » ?

Peter Beard fut l'un des premiers à alerter sur la disparition des éléphants et des rhinocéros dans le parc national Tsavo au Kenya. L'aspect graphique et poétique de *The end of game*¹⁴, publié dès 1965, republié et augmenté régulièrement depuis, se veut le dernier écho du paradis d'un continent secoué par l'industrialisation. [...]

Nick Brandt alerte aussi mais son écriture est, à l'inverse des « petits carnets » de Peter Beard, monumentale. Les premiers ouvrages¹⁵, *Vivre sur cette terre*, *Photographies d'Afrique Orientale* et *L'Afrique du crépuscule*, veulent dresser le portrait d'une Afrique de l'Est mythique. La photographie en gros plan, sans téléobjectif, de ces animaux, glorifie cette faune des grands seigneurs de l'Afrique de l'Est. Mais ce n'est que pour mieux attirer l'attention sur les menaces qui pèsent sur ces lions, éléphants, gorilles, guépards ou zèbres. Les ouvrages suivants *Chronique d'une terre dévastée* et *Inherit in the dust* dénoncent la déforestation massive et l'urbanisation dont les premières victimes sont les animaux. Dans ce dernier ouvrage, il réintroduit des tirages grandeur nature aux endroits où vivaient ces animaux sauvages. « Je pense sans honte que mes images idylliques et romantiques donnent une certaine vision d'une Afrique enchantée. Elles sont une élégie à un monde en train de disparaître. » ■

13- Lucien Clergue (1934-2014), *Toros muertos*, Panoramas Forces Vives 1963 ; *Le quart d'heure du taureau*, Chêne 1998 ; *Le taureau au corps*, texte de Daniel Schmitt, Editec 1963.

14- Peter Beard, *The end of game*, Viking 1965, Tashen 2015.

15- Nick Brandt, *On this earth : photographs from East Africa*, Chronicle Books 2005 ; *A shadow falls*, Harry N. Abrams 2009 ; *Across the ravaged land* 2014 Harry N. Abrams ; *Inherit in the dust*, Edwynn Editions 2016.

En haut : Sandy Skoglund, *Foxes Games*, 1989, épreuve cibachrome, 120 x 162 cm.

Auditorium du Palais de l'Institut de France

LES “CONCERTS D’UN SIÈGE”



En haut : le Secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard dirigeait l'ensemble des Solistes Français dans l'exécution des deux premiers mouvements de la *Symphonie n°29 en la majeur* de Wolfgang Amadeus Mozart lors de l'inauguration de l'Auditorium André et Liliane Bettencourt, le 19 février dernier.

Ci-dessus : Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780–1867), *Portrait de Luigi Cherubini*, huile sur toile, 1841, 83 x 71 cm. Cincinnati Art Museum.

Le 15 avril prochain, le nouvel auditorium André et Liliane Bettencourt de l'Institut de France résonnera d'un concert original. À l'initiative du Secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard, il y sera organisé une série de concerts consacrés chacun au panorama de tous les académiciens qui se sont succédés, depuis 1815, sur un même fauteuil de la section de Composition musicale.

Comme la section compte huit fauteuils pour un total de soixante-seize académiciens, et qu'il faut tenir compte de la disponibilité de l'auditorium, ce projet s'échelonne sur plusieurs années. C'est le cinquième fauteuil qui inaugurerait cette démarche, et il en a été confié la programmation détaillée à François-Bernard Mâche, son actuel titulaire. Depuis deux siècles avant lui, neuf académiciens l'ont précédé, et donc dix œuvres ou extraits d'œuvres les représenteront. En voici le programme, qui sera interprété par le quatuor Debussy, les deux pianistes Georges Beriachvili et Marie Vermeulin, et le percussionniste Emmanuel Séjourné :

Luigi Cherubini : *Scherzo du Quatuor à cordes n°4*

George Onslow : *Sonate op.22* pour piano à 4 mains

Napoléon Reber : *Adagio du Trio n°7 op.37* pour cordes et piano

Camille Saint-Saëns : *Barcarolle op.108* pour cordes et piano

Georges Hüe : *Thème varié* pour alto et piano

Guy Ropartz : *Scherzo* pour piano

Jacques Ibert : *Histoires n°2 et n°9* pour piano

Georges Auric : *Sonatine* pour piano

Iannis Xenakis : *Paille in the wind* pour violoncelle et piano

François-Bernard Mâche : *Phénix* pour percussion seule

ÉLECTIONS

Au cours de la séance plénière du 14 novembre 2018, l'Académie des beaux-arts a élu Marc Barani au fauteuil précédemment occupé par Claude Parent (1923-2016) et Bernard Desmoulin au fauteuil précédemment occupé par Yves Boiret (1926-2018) dans la section d'Architecture, ainsi que Jean-Michel Othoniel au fauteuil précédemment occupé par Eugène Dodeigne (1923-2015), dans la section de Sculpture.



Né en 1964 à Saint-Etienne, **Jean-Michel Othoniel** a, depuis la fin des années 1980, inventé un univers aux contours multiples. Explorant d'abord des matériaux aux qualités réversibles tels le soufre ou la cire, il utilise le verre depuis 1993.

En 1994, il participe à l'exposition « Féminin/Masculin » au Centre Georges Pompidou à Paris. En 1996, il est pensionnaire à la Villa Médicis à Rome. C'est à partir de ce moment qu'il commence à faire dialoguer ses œuvres avec le paysage, suspendant des colliers géants dans les jardins de la Villa Médicis, aux arbres du jardin vénitien de la Collection Peggy Guggenheim (1997), ainsi qu'à l'Alhambra et au Generalife de Grenade (1999). En 2000, il transforme la station de métro parisienne Palais-Royal – Musée du Louvre en *Kiosque des Noctambules* (première commande publique). Sa création se partage dès lors entre les lieux publics et les espaces muséaux : exposition « Crystal Palace » présentée à la Fondation Cartier pour l'art contemporain à Paris et au MOCA de Miami en 2003 ; l'année suivante, dans les salles mésopotamiennes du musée du Louvre dans le cadre de l'exposition « Contrepoint » ; invitation du musée Delacroix à Paris, en 2012. 2015 est marquée par le réaménagement, avec le paysagiste Louis Benech, du bosquet du Théâtre d'Eau dans les jardins du château de Versailles. En septembre 2016, il dévoile *Le Trésor de la cathédrale d'Angoulême*, travail de plus de huit ans.

Ses œuvres sont conservées dans les plus grands musées d'art contemporain, fondations et collections privées du monde.



Né en 1957 à Menton, **Marc Barani**, après avoir étudié l'architecture et la scénographie, complète sa formation par des études d'anthropologie qui l'ont conduit notamment un an au Népal. En 1992, il reçoit sa première commande publique, avec l'extension du cimetière de Saint-

Pancrace, à Roquebrune-Cap-Martin. En 2008, il reçoit le prix de l'Équerre d'argent du Moniteur pour la gare des tramways de Nice ; il est avec ce même projet, finaliste du prix Mies van der Rohe en 2009. Il réalise en 2010 le Pont Renault de l'île Seguin et en 2011 le Pont Éric-Tabarly à Nantes. En 2013, il est lauréat du Grand Prix National de l'Architecture.

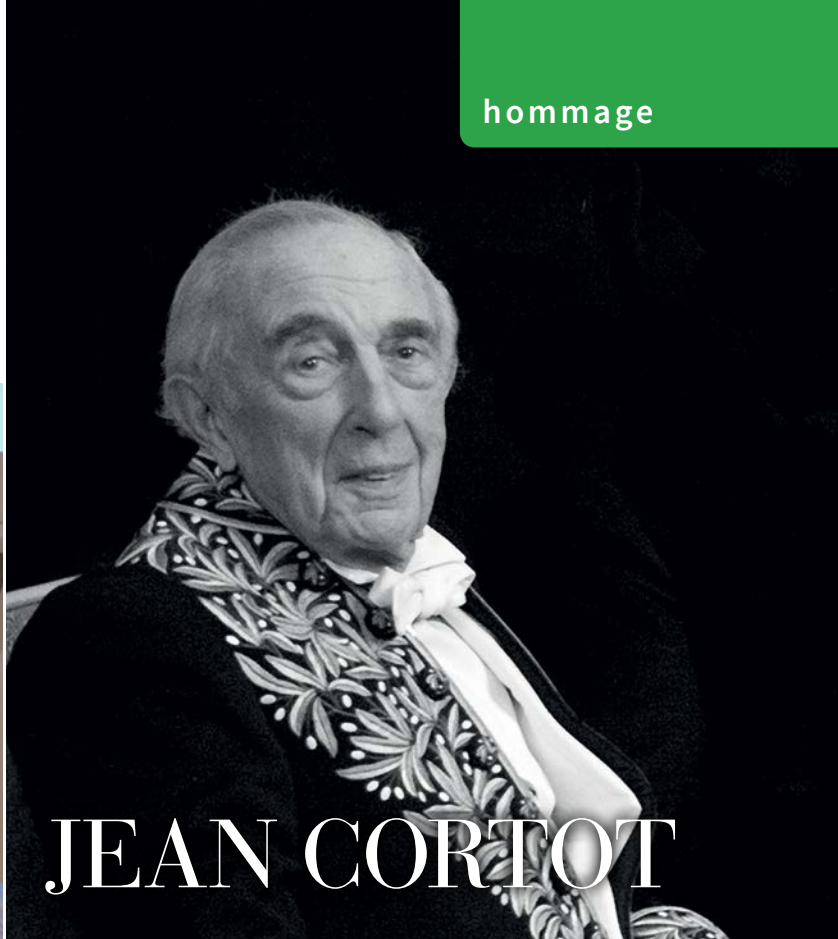
De 2015 à 2017, Marc Barani s'est impliqué, pour le Ministère de la Culture, dans l'élaboration de la nouvelle Stratégie Nationale pour l'Architecture. En 2018, il reçoit la Grande Médaille d'Or décernée par l'Académie d'Architecture qui salue son approche transversale de l'architecture, du paysage et de l'urbain, associée à un sens scrupuleux du détail constructif.



Né en 1953 à Toulouse, **Bernard Desmoulin**, diplômé en 1981, a étudié l'architecture sous la verrière du Grand Palais avant de travailler pour diverses agences à Paris et New York. Pensionnaire à la Villa Médicis à Rome en 1984 et 1985 et lauréat des *Albums de la Jeune Architecture*, il réalise

la Nécropole de Fréjus (1993), lieu autant bâti que paysage. La plupart de ses réalisations se situe dans des sites remarquables tels que la Villa Médicis, ou encore la Salle Pleyel et le jardin de l'Église russe à Paris, le musée Rodin, celui du Louvre, la Zona Rosa à Mexico, les abbayes de Cluny ou de Port Royal des Champs ainsi que le Grand Commun du Château de Versailles et le musée de Cluny à Paris. Entre architecture, muséographie et paysage, la commande l'a conduit à construire le musée de Sarrebourg et à restructurer celui des Arts Décoratifs dans l'aile de Marsan du Palais du Louvre. Intervenant souvent dans des contextes historiques, l'Agence contribue surtout à la création d'édifices neufs, comme, en 2009, le nouveau conservatoire de musique et de danse de Clichy-la-Garenne qui lui vaut le Prix de l'Équerre d'Argent. Aujourd'hui, sont en cours des projets d'envergure comme le Nouvel Hôpital Lariboisière, la place Campicchi sur la baie d'Ajaccio ou encore le centre culturel de Chine à Paris dans l'Hôtel particulier de Montesquiou-Fezensac.

Il reçoit en 2000 la médaille d'argent de l'Académie d'architecture où il sera élu membre titulaire en 2003.



JEAN CORTOT

Le Cabinet d'estampes contemporaines de la bibliothèque de l'Institut

Créé en 2008 à l'initiative du graveur Louis-René Berge (1927-2013), le Cabinet d'estampes contemporaines de la bibliothèque de l'Institut de France a été inauguré le 20 février dernier. Photos Olivier Thomas

Ce nouvel espace réunit des œuvres de graveurs membres de l'Académie des beaux-arts et d'artistes lauréats des prix de gravure de l'Académie. Les académiciens Albert Decaris, Roger Vieillard, André Jacquemin, Jean-Marie Granier, Louis-René Berge, Paul Lemagny, les quatre membres actuels de la section de Gravure Pierre-Yves Trémois, Érik Desmazières, Astrid de La Forest et Pierre Collin, ainsi qu'Yves Millecamps, membre de la section de Peinture, y sont représentés. À ce jour, ce cabinet compte 275 gravures, auxquelles vient s'ajouter le fonds de 683 estampes de Mario Avati, donné en 2015 parallèlement à la création du prix de Gravure Mario Avati – Académie des beaux-arts.



Le 28 décembre dernier, notre confère Jean Cortot nous a quittés dans sa 94^e année. Il avait été élu dans la section de Peinture en 2001 au fauteuil précédemment occupé par Olivier Debré. Son ami le peintre Gérard Garouste lui rend hommage. Photo Juliette Agnel

« J'ai eu la chance de connaître Jean, très jeune, je me souviens de ses mots d'esprit, de son élégance naturelle où la veste classique bleu turquoise s'accompagne d'un étrange chapeau informe.

Jean nous faisait complice d'un savoir aux multiples facettes. De mémoire il pouvait citer Chateaubriand, *Le Génie du christianisme*, tout aussi bien qu'un poète contemporain, comme son ami Jean Tardieu.

La première exposition que j'ai vue dans une galerie fut celle de Jean à la galerie Jacques Massol. Je découvrais avec émerveillement Jean Cortot en tant qu'artiste.

Ses conseils étaient précieux. Il montrait une vraie distance sur les aléas de l'art contemporain et ceci toujours avec beaucoup d'humour. Tous les deux, on se jouait la comédie, lui dans le rôle du vieil artiste pontifiant et moi dans celui de l'éternel ignorant. Les improvisations allaient jusqu'à l'absurde. On riait beaucoup. Son œuvre est considérable. C'est une ouverture pour les générations futures car elle met à l'évidence une dimension essentielle de l'art : la puissance de l'écrit. Le signe qui devient lettre et les lettres-mots qui deviennent poèmes, récits, mythologie contemporaine.

Dans cette ouverture, il s'entourait d'amis poètes comme André Frénaud, Raymond Queneau... mais ses tableaux font aussi l'éloge d'Apollinaire, Baudelaire, Valéry, William Blake, et bien d'autres.

C'est ainsi que l'œuvre de Jean prend une dimension intemporelle bien au-delà des modes et du jeu des avant-gardes.

Quoi de plus évident qu'il ait été parmi nous, membre de l'Académie des beaux-arts, puisqu'elle se définit par le devoir de transmission. » ■



Antônio Carlos Jobim, une musique populaire très élaborée

Communication publique présentée par Laurent Petitgirard, Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, et illustrée d'un accompagnement musical par Marcio Faraco (guitare et chant), Julio Cezar Goncalves (percussions) et Romulo Marques (basse). Photos CM Pezon

Antônio Carlos Jobim est né à Rio de Janeiro dans les années 1920. Il est considéré comme l'un des cofondateurs du style « bossa nova ». Compositeur issu de la musique populaire brésilienne, il est l'un des principaux acteurs de la transformation de cette musique qui comporte de nombreux éléments savants. Antônio Carlos Jobim a synthétisé à travers son langage une partie de la musique populaire de son temps, s'affirmant ainsi comme un compositeur charnière du xx^e siècle. ■



Restitution du patrimoine culturel africain : l'Académie des beaux-arts défend l'inaliénabilité et la circulation des collections

Les membres de l'Académie des beaux-arts, réunis en séance plénière le 28 novembre 2018, ont examiné les conclusions du rapport Savoy-Sarr relatif à la restitution du patrimoine culturel africain telles qu'elles ont été présentées par la présidence de la République à l'occasion de sa remise officielle le 23 novembre. À l'issue de cette séance et d'une longue et riche discussion, l'Académie des beaux-arts, attachée à l'idée de musée universel, inventée en France, qui permet le dialogue entre les cultures et les civilisations, a tenu à réaffirmer le principe intangible d'inaliénabilité des collections nationales, indissociable de cette conception généreuse et ouverte du musée. L'Académie estime également légitime de donner accès à tous les peuples sur leurs territoires aux chefs-d'œuvre artistiques de leurs civilisations. Elle affirme aussi que l'inaliénabilité des collections nationales, garantie par la loi, n'interdit en rien cette indispensable circulation des œuvres d'art, au moyen de prêts, dans tous les musées du monde, souhaitée par le Président de la République. D'éventuels déclassements ne peuvent être envisagés qu'au cas par cas. ■

En haut : *L'Homme-requin (détail)*, fin du xix^e siècle, bois, clous de fer, pigments, 168 x 102 x 92 cm.

Sossa Dede, un courtisan du roi Béhanzin du Danhomé (actuel Bénin), a sculpté cet « homme-requin » en hommage à son monarque. Béhanzin se comparait alors à un « requin en furie qui trouble la barre » pour faire rempart au colonisateur français venant par les côtes atlantiques.

Musée du quai Branly - Jacques Chirac.

Photo Musée du quai Branly

À 36 ans, Jules Massenet (1842-1912) est déjà un personnage public, difficilement contournable dans les horizons musicaux du moment et qui s'apprête à franchir le seuil de l'Institut de France.

Le 30 juillet 1878, François Bazin, qui occupait le fauteuil VI de la section Composition musicale de l'Académie des beaux-arts, décède brutalement. L'élection de son successeur se déroule le 30 novembre suivant. 34 votes sont exprimés lors d'un scrutin à 2 tours. Au 1^{er} tour, Saint-Saëns est en tête (13 voix) devant Massenet, Boulanger, Membrée et Duprato. La majorité (17 voix) n'est pas atteinte. Au 2^e tour, Massenet est élu avec 18 voix, Saint-Saëns conservant le même score qu'au 1^{er} tour et Boulanger recueillant 3 voix. Saint-Saëns accueillera ce résultat avec un certain ressentiment, mais sera élu à son tour en 1881. C'est le premier épisode notable de la relation de « je t'aime, moi non plus » qu'entreprendront les deux compositeurs tout au long de leur vie.

Massenet est reçu en séance le 14 décembre 1878, paré de l'habit vert que, 34 ans plus tard, sa veuve offrira à Gustave Charpentier, son disciple et successeur. [...]

Le 19 juillet 1879, conformément à la tradition qui veut qu'un nouvel académicien rende hommage à son prédécesseur en séance, Massenet présente sa « Notice sur François Bazin ». Cet épisode mérite que l'on s'y arrête un peu... Ce qui n'est pas dit jusqu'ici, c'est qu'en 1859 Bazin avait renvoyé le jeune Massenet de sa classe pour « hardiesses en harmonie » et sans nul doute comportement contestataire... Premier pied-de-nez du destin, c'est en première partie de l'opéra-comique de Bazin *Le voyage en Chine*, que sera donné *La grand-tante*, premier ouvrage lyrique de Massenet, en 1867. Nous nous autoriserons à citer Auber, alors directeur du Conservatoire, qui disait de Bazin : « Il enseigne le matin, à sa classe, comment on doit composer, et le soir, au théâtre, comment l'on ne doit pas composer ». On appréciera...

Les superlatifs employés par Massenet dans ce devoir probatoire – « artiste remarquable », à la « valeur exceptionnelle », « exceptionnellement brillant », « maître dans l'art d'écrire », « élégant », « vulgarisateur », « professeur de premier ordre », « d'une science admirable », « compositeur distingué », « théoricien éminent » – ne sont probablement pas seulement l'expression d'une emphase de circonstance mais aussi d'une certaine ironie, lorsque l'on sait leur auteur volontiers utilisateur de l'anti-phrase... On se souvient à titre d'exemple de l'anecdote suivante : une dame relatait à Massenet que Saint-Saëns disait le plus grand mal de lui. Et Massenet de lui répondre que pour sa part, il admirait beaucoup Saint-Saëns. Pour finir par concéder à la dame un peu stupéfaite : « vous savez très bien que les compositeurs disent toujours le contraire de ce qu'ils pensent » !

Assidu à ses débuts, Massenet assistera progressivement moins régulièrement aux séances de l'Académie des beaux-arts, dont il faut dire que l'ordre du jour ne concerne pas systématiquement la musique...



JULES MASSENET, COMPOSITEUR ET ACADÉMICIEN AU TOURNANT D'UN SIÈCLE...

Par **Hervé Oléon**, musicologue, vice-président de l'association Massenet Internationale

Pour preuve, cette séance du 23 mai 1885 lors de laquelle, faute de sujet musical, Saint-Saëns, Delibes et Massenet semblent quelque peu s'ennuyer... et se dissiper, au point de commettre ensemble cette pittoresque « Danseuse javanaise » ! D'autres croquis réalisés à lors de séances par Garnier, Ballu, Gruyer, Müller... montrent heureusement que la distraction n'était pas l'apanage exclusif des membres de la section Musique ! L'assiduité de Massenet est également tributaire d'une activité de composition sans cesse croissante. Et ce qui conduira Massenet dans les sommets de l'Art musical, ce n'est pas seulement une production monumentale de 475 titres connus aujourd'hui. C'est un constant souci qualitatif, fondé sur une démarche de recherche et d'exploration qui le place non pas dans l'esthétique de la fin d'un siècle, mais bel et bien en projection à la charnière d'un autre. [...] ■

Extrait de la communication du 7 novembre 2018,
Grande salle des séances

Bureau 2019

Président : Pierre Carron
Vice-président : Jean Anguera

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-Edouard • 2008
Jean Anguera • 2013
Jean-Michel Othoniel • 2018

Section III - Architecture

Roger Taillibert • 1983
Jacques Rougerie • 2008
Aymeric Zublena • 2008
Alain Charles Perrot • 2013
Dominique Perrault • 2015
Jean-Michel Wilmotte • 2015
Marc Barani • 2018
Bernard Desmoulin • 2018

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

(section créée le 9 octobre 2018)

Associés étrangers

S.M.I. Farah Pahlavi • 1974
Ieoh Ming Pei • 1983
Leonard Gianadda • 2001
Seiji Ozawa • 2001
William Chattaway • 2004
Woody Allen • 2004
SA Karim Aga Khan IV • 2007
SA Sheikha Mozah • 2007
Sir Norman Foster • 2007
Antonio López Garcia • 2012
Philippe de Montebello • 2012
Jiří Kylián • 2018



L'Académie soutient l'entrée de Berlioz au Panthéon

À l'issue de la séance plénière hebdomadaire du mercredi 23 janvier, le Secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard a adressé un courrier au Président de la République, « Protecteur » de l'Académie des beaux-arts, pour soutenir les initiatives visant à faire entrer le compositeur Hector Berlioz au Panthéon. L'Académie des beaux-arts soutient avec force et conviction toutes les manifestations qui pourront avoir lieu pour faire mieux connaître et diffuser l'œuvre de Berlioz dans notre pays en cette année 2019 où l'on commémore le 150^e anniversaire de sa disparition. À cette occasion, l'Académie accueillera notamment, au Palais de l'Institut de France, un colloque consacré à « Berlioz et Paris » et un concert, dirigé par Gilbert Amy, rendra hommage à l'ensemble des compositeurs du fauteuil IV de la section de Composition musicale qu'Hector Berlioz occupa de 1856 à sa mort, en 1869.

En conclusion de son courrier, le Secrétaire perpétuel rappelle au Président de la République qu'avec cette décision, il ferait ainsi « entrer le premier compositeur dans ce monument que la République française a choisi de dédier aux grandes figures de notre pays ».

Photo : Hector Berlioz par Pierre Petit. Gallica-BnF



Page 1 et ci-contre :
Trémois, *Cynocéphale*, 1977,
bronze poli, 54 x 38 x 13 cm
Photo DR



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 Twitter « [AcadBeauxarts](https://twitter.com/AcadBeauxarts) »