

*Lettre de*  
l'ACADEMIE *des*  
BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE



*Danser*  
*maintenant*

numéro 73 été 2013



## Éditorial

« La, la, la, la, la ; la, la, la, bis, la, la. En cadence, s'il vous plaît. La, la, la, la, la jambe droite. La, la, la, ne rentrez point tant les épaules... La, la, la, la, la.

Haussez la tête. Tournez la pointe du pied en dehors. La, la, la. Dressez votre corps. » Cet extrait de réplique sur un air de menuet de Lully, que Molière prête au Maître à danser du *Bourgeois gentilhomme*, créé au Château de Chambord en 1670 devant Louis XIV, roi et danseur émérite, n'amorce-t-il pas une chorégraphie que pérennisera, pendant deux siècles, le ballet classique dans la grâce parfaite de ses mouvements et de ses attitudes, illustré à travers les cours d'Europe, par le Français Marius Petipa ?

Autour de 1900, une forme de révolution bouleversa tous les arts, peinture, sculpture, musique, théâtre, la danse, avec la venue à Paris d'Isadora Duncan, Américaine rejetant les contraintes du ballet classique et prônant la « danse libre », et l'arrivée, de la Russie, des ballets de Serge Diaghilev, qui se vouait à la création contemporaine, avec de nouveaux compositeurs, des peintres pour les décors et costumes et, comme maître d'œuvre, le chorégraphe. Pour mémoire, son étoile, Nijinsky, créa le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, sur la musique de Claude Debussy, et commande fut faite à Stravinsky du *Sacre du Printemps*.

Forte de cet héritage, la danse n'a cessé depuis de se réinventer grâce aux génies des chorégraphes - parmi eux les Français Maurice Béjart et Roland Petit -, mais également de ses interprètes : le ballet de l'Opéra de Paris, dirigé par Brigitte Lefèvre pendant vingt ans, et les saisons chorégraphiques du Théâtre de la Ville demeurent une terre d'accueil pour les grands novateurs du monde.

Aujourd'hui la danse ne cesse d'étendre son empire dans les arts du spectacle. Nous souhaitons favoriser ici son approche.

Retrouvez l'intégralité du dossier thématique de la Lettre de l'Académie des Beaux-Arts à l'adresse Internet :

[www.academie-des-beaux-arts.fr/lettre/minisite\\_lettre73/index.html](http://www.academie-des-beaux-arts.fr/lettre/minisite_lettre73/index.html)

2 | LETTRE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS • Directeur de la publication : Arnaud d'Hauterives • Comité de rédaction : délégué Paul-Louis Mignon ; membres : Yves Millescamp, Claude Abeille, Yves Boiret, Aymeric Zublena, François-Bernard Michel, Michaël Levinas, Lucien Clergue. Ont contribué à ce numéro : Lydia Harambourg, Bernard Perrine • Conception générale, rédaction et coordination : Nadine Eghels • Conception graphique, réalisation : Claude-Matthieu Pezon • Impression : Belzica Imprimerie Frazier • ISSN 1265-3810 • Académie des Beaux-Arts 23, quai de Conti 75006 Paris [www.academie-des-beaux-arts.fr](http://www.academie-des-beaux-arts.fr)

## sommaire

page 2

Éditorial

page 3

Exposition :

« Les sœurs de Napoléon, trois destins italiens » au Musée Marmottan Monet

pages 4 à 27

Dossier :

« Danser maintenant »

page 28

Élections

page 29

Actualités :

Prix & concours :

Création du Prix de Gravure Mario Avati - Académie des Beaux-Arts

Exposition :

Palais de l'Institut de France Katharine Cooper « Les Blancs Africains, voyage au pays natal »

Décoration :

Aymeric Zublena

Parutions :

Paul Andreu  
Vladimir Véllickovic  
Anne-Catherine Nesa

Hommage :

Zao Wou-Ki

pages 30, 31

Communications :

« Le visage dans l'œuvre gravé de Rembrandt »

Par Claude-Jean Darmon

« Les manufactures des Gobelins, entre tradition et modernité »

Par Bernard Schotter

page 32

Calendrier des académiciens

MUSÉE MARMOTTAN MONET

# Les sœurs de Napoléon, trois destins italiens

Tableaux, sculptures, mobilier, accessoires, bijoux, vêtements et parures de cour matérialisent sous nos yeux les destins extraordinaires d'Élisa (1777-1820), princesse de Lucques, puis grande-duchesse de Toscane, Pauline (1780-1825) épouse du prince romain Camille Borghèse et Caroline (1782-1839), mariée au général Joachim Murat et qui régna avec lui sur Naples avec un faste inégalé : trois femmes, trois personnalités différentes, l'une primant par la beauté, les deux autres par l'énergie, le charme et l'intelligence. Elles ont été les témoins privilégiés et les actrices de leur époque. Leurs trois destins hors du commun sont présentés pour la première fois, de leur genèse dans le Paris consulaire à leur règne italien sous l'Empire.

Autour de l'événement-charnière du sacre de Napoléon renaissent à la fois l'intime, à travers leurs rôles de mères et d'épouses, comme l'officiel : leurs vies de princesses et reines d'Italie, à la cour de Rome, Florence et Naples, qui feront des trois sœurs des symboles de l'Europe en construction.

Cette exposition qui bénéficie de l'engouement de nombreuses institutions, collections particulières et musées prestigieux, voit le jour aujourd'hui dans l'écrin idéal du Musée Marmottan Monet, au cœur de l'univers de Paul Marmottan (1856-1932) son fondateur, collectionneur passionné par le Premier Empire. Sont réunies, entre autres, des pièces des Musées nationaux des Châteaux de Versailles, Fontainebleau, Malmaison, du Musée Fesch d'Ajaccio, du Musée Fabre de Montpellier, de l'Ambassade de Grande-Bretagne à Paris, du Musée de l'Armée, de celui de la Légion d'honneur, du Musée d'Art moderne et d'Art contemporain de Liège, de la Galleria Moderna di Palazzo Pitti de Florence, du Museo Napoleonico, le Museo Praz, des Musei di Arte Medievale e Moderna de Rome, de Turin, Naples, Lucques, Caserte, sans omettre le Musée Marmottan Monet.

Un événement unique offert aux regards à partir du 3 octobre pour ressusciter une page de l'Histoire et permettre une approche inédite de l'Empire à travers l'univers féminin des sœurs de Napoléon. ♦

Musée Marmottan Monet  
du 3 octobre 2013 au 2 février 2014  
[www.marmottan.fr](http://www.marmottan.fr)

Le musée Marmottan Monet consacre, à partir du 3 octobre, une exposition exceptionnelle et inédite à Élisa, Pauline et Caroline, sœurs de Napoléon I<sup>er</sup>, princesses et reines d'Italie. Grâce à des prêts d'exception provenant des plus grands musées d'Europe et des collections des descendants de la famille, italiens et français, 140 œuvres sont réunies pour recréer l'univers prestigieux de la vie privée et publique des sœurs Bonaparte.



En haut, de gauche à droite :

Anonyme, Portrait présumé de Caroline Murat (détail). Huile sur toile. Rueil-Malmaison, musée national du château © RMNGP. Service presse / musée Marmottan Monet

René-Théodore Berthon, Pauline Bonaparte princesse Borghèse avec une dame de compagnie (détail). Huile sur toile. Collection particulière © Etienne Hunyady. Service presse / musée Marmottan Monet

Marie Guilhelmine Benoist, Portrait d'Elisa Baciocchi princesse de Lucques (détail), 1806. Huile sur toile. Lucques, Museo nazionale di Palazzo Mansi © Musei nazionali di Lucca. Service presse / musée Marmottan Monet

Ci-dessus : François Gérard, Napoléon I<sup>er</sup> en grand costume de sacre (détail), vers 1805. Huile sur toile. Versailles, musée national du château © RMNGP. Service presse / musée Marmottan Monet



# Danser maintenant

« La Briqueterie », le nouveau centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne qui vient d'ouvrir en 2013, est un exemple du foisonnement de l'art de la danse en France mais aussi dans toute l'Europe : festivals, spectacles multiples, ateliers de recherche, stages, lieux de rencontre pour jeunes chorégraphes.

Est-ce un signe ? Une réponse à un monde où l'intellectualisme de nos pères voyait d'un œil condescendant ou puritain l'art qui s'exprime par le corps en mouvement et ouvert à la grâce des sens ?

La danse, la chorégraphie qui en est la sophistication, s'est affranchie du mépris d'autrefois, lorsqu'elle était reléguée à un art mineur; et cela malgré l'estime reconnue des réalisations de leur époque.

À présent, c'est une expression florissante qui a parfois la force et la richesse d'ouvrir à sa discipline des autres composants de l'expression corporelle tels que le mime, le cirque, la marionnette et même le théâtre ; mais aussi la danse urbaine avec le hip-hop, très prometteuse dans sa nouvelle liberté technique.

Ainsi la danse, la plus intime expression du corps, devient de nos jours, par sa qualité artistique et l'intérêt du public à son égard, l'un des arts les plus vivants.

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

# Au plus près des sens, au plus près du rythme intérieur

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

**S**ans vouloir faire un historique exhaustif de la danse moderne et contemporaine, il serait intéressant d'en parcourir les grandes lignes pour tenter de comprendre ce que cet art nous apporte en profondeur.

Corps nus ou délibérément cachés par le costume, bustes cambrés dans un élan vers l'ouverture des formes, ou ne laissant voir du danseur que les jambes et le rythme de ses pas, c'est par la danse que l'on a pu comprendre chez les peuples anciens le rôle et l'intérêt que jouait le corps dans l'esprit d'une culture. Les grands mouvements philosophiques et artistiques du monde moderne et surtout occidental ont rendu cette notion moins visible mais toujours présente dans l'inconscient collectif.

Pendant plusieurs siècles la danse classique, venue de France, a influencé toute l'Europe ; la prouesse technique de cette danse élégante et décorative avait l'avantage de ne pas considérer le corps comme élément sensuel, perturbateur de la morale bourgeoise ; sa grande sophistication technique a permis d'en faire une école enseignée dans le monde entier encore de nos jours et cela malgré une esthétique d'un autre temps. Plus tard Maurice Béjart et bien d'autres sauront très bien en changer l'esprit tout en gardant la technique de cet excellent travail du corps.

Auparavant, en 1900, faisant front à la danse classique, Isadora Duncan, une jeune Américaine, arrive à Paris. Pulpeuse, corset ouvert et pieds nus, elle évolue dans l'espace des matinées mondaines, offrant ses formes et les mouvements de sa danse, comme une prêtresse antique un hymne à la joie de vivre. Les artistes s'en inspirent, comme Antoine Bourdelle pour la commande du bas-relief du Théâtre des Champs-Élysées.

Déjà au début du siècle dernier, les artistes, poètes, plasticiens, philosophes, ont apporté une vision nouvelle du rapport au corps. En Allemagne, l'architecte érudit Rudolph Von Laban développe une méthode de respiration ; pour lui tout mouvement vient par cette impulsion première. Tout n'est-il pas mouvement dans l'espace cosmique, élaborant ainsi l'architecture intrinsèque de l'univers ? Quelle est la portée du geste face à l'abstraction du vide que l'on nomme espace, où se trouve le lien harmonique entre les deux ? R.V. Laban y conçoit une réponse platonicienne. Il analyse la finalité du mouvement en imaginant une ligne géométrique entre le danseur et les trois dimensions qui entourent l'espace de son corps ; ainsi il fait correspondre une légitimité sensorielle et mentale à ces composants. Le

danseur obtient par son geste une géométrie de l'espace qui lui est propre ; l'un dépend de l'autre, en quelque sorte. La découverte d'un espace créé par la pulsion du corps. Cette méthode permet un libre accès aux émotions fortes et singulières. Cela ouvre la voie vers une multitude de possibilités créatrices.

Ce n'est pas un lieu clos. La démarche reste singulière et chaque expression du corps et de l'esprit engage dans l'espace un autre corps matriciel. Ce concept influence les chercheurs au-delà même de la création chorégraphique.

L'expressionnisme allemand se développera par cette forme de danse et de grands artistes tels que Mary Wigman et Kurt Joss donneront à l'art de la danse une dimension théâtrale. Ainsi, plus tard, vers la fin du XX<sup>e</sup> siècle l'élève Pina Bausch, sortie de ce « chaudron », développera d'une façon très personnelle la création d'un ballet qui décrit un monde d'avant-guerre mais avec une telle acuité qu'elle dépasse les générations. En 1920 ce théâtre où seul le corps est acteur montra l'impensable à cette époque : la transe et l'anthropomorphisme.

Regardons à la même époque en Russie où pourtant la danse classique était si magnifiquement représentée. Cela n'avait pas empêché Serge Diaghilev de prendre le large avec ses « ballets russes » et de s'expatrier vers la France. Il demande à Igor Stravinsky de composer *Le sacre du printemps*. Le rite, la transe, les rythmes venus d'Afrique et du jazz. Même le ballet avait peine à suivre une telle explosion... C'est plus tard, habitués à ces cadences violentes et sensuelles que Maurice Béjart et Pina Bausch ont fait symbiose avec ce monde souterrain et ont pu apporter la densité chorégraphique à cette musique qui n'a pas pris une ride même à notre époque.

En France, c'est avec Dominique et Françoise Dupuy que l'héritage de l'expressionnisme allemand a fait écho. Pionniers dans notre pays, dès les années 50, avec leur talent personnel ils ont apporté une vision nouvelle de la danse, créant des ateliers de recherche et formant de nouveaux chorégraphes.

Aux États-Unis, la danse américaine prend ses marques. C'est l'explosion de la danse contemporaine. Mais tous, aussi bien Marta Graham, Alwin Nicolais, Merce Cunningham et par filiation Carolyn Carlson pour ne citer qu'eux, ont été au départ des disciples de l'école allemande. Bien sûr chacun d'eux a apporté un monde d'une grande originalité : Marta Graham pour son style dépouillé et théâtral comme

“ Le danseur obtient par son geste une géométrie de l'espace qui lui est propre. ”



la tragédie grecque. Alwin Nicolais pour son sens ludique d'un spectacle où l'émotion humaine est mise au second plan, au profit de tout élément surréaliste créant de la vie. Pour Merce Cunningham aussi l'émotion est remplacée par l'intérêt qu'il porte à l'abstraction des mouvements, plus importante que l'énergie du danseur lui-même. Il réinvente aussi l'espace, notion ici bien différente de celle de R.V. Laban. Carolyn Carlson très bonne pédagogue, plus individuelle, plus danseuse que chorégraphe, se caractérise par des solos d'une grande poésie aux influences multiples. Tous ces chorégraphes de la modernité se caractérisent par l'autonomie de leur danse par rapport à la musique proposée, tout en exigeant des compositeurs beaucoup d'inventivité. Par exemple : John Cage qui a travaillé longtemps avec Cunningham ou, en France, Pierre Henry avec Maurice Béjart.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, c'est le poète Apollinaire qui présente des statuettes africaines et océaniques à Breton, Braque, Picasso et à tous les surréalistes du moment. La

réaction est immédiate. Cela devient vite une manne, un couloir qui trace le chemin vers les entrailles du corps psychique. Les formes se libèrent et cherchent dans la forêt métaphorique l'ouverture à des états inconnus. L'ethnologue Jean Rouch présente en 1955 au Musée de l'Homme un

documentaire déroutant, même pour les scientifiques : *Les maîtres fous*. Lors d'une cérémonie secrète dans la brousse, les protagonistes font revivre psychiquement dans leur corps une personnalité de leur choix. En groupe, mais seuls dans leur transe, par la puissance de leur folie contrôlée, ils réveillent

la chimère qu'ils ont introduite en eux-mêmes pour probablement l'expurger. La gestuelle et les déambulations dans l'espace créent une sorte de danse, un théâtre de la cruauté comme l'aurait signifié Antonin Artaud. Et on en comprend la densité créative et poétique, vue d'une autre rive... Pour les artistes de cette époque, une certaine censure se levait et une vision beaucoup plus profonde et encore non exploitée de l'expression par le corps s'ouvrait devant eux.

Au XVI<sup>e</sup> siècle, le nu enfin accepté comme grâce céleste a permis la renaissance des arts plastiques, sous condition bien sûr que cela soit d'influence biblique ou allégorique et donc loin du commun des mortels ; pour la danse, il fallut encore quatre siècles, pour faire admettre beaucoup plus que la nudité. Mi-homme mi-diable, mi-animal mi-dieu... La révolution était de taille en Occident : faire accepter, à

l'intérieur de l'écorce charnelle, la rencontre avec l'individu, lui-même imprégné par les multiples aspirations de son inconscient. La danse, devenant l'ambassadrice éclairée du corps, pouvait enfin exprimer avec art les aspects viscéraux et psychiques qui font toute la complexité de l'être humain.

Au Japon, les grands événements déclenchent de nouvelles formes, et comme dans toute grande souffrance, l'art est une réponse de choix. Ainsi les bombes jetées à Hiroshima et à Nagasaki déclenchent un nouveau mouvement artistique qui fait face à ce malheur : le Buto. Des êtres fantomatiques chauves tout blancs errent sur la scène comme les irradiés de la guerre. Malgré la puissance du drame on peut reconnaître le sens du rite, du cérémonial si développé dans leur culture. La transposition théâtrale du corps glorieux ouvre au drame une beauté subtile. Quel merveilleux pied de nez à la laideur de la guerre !

Il existe une autre danse qui illustre d'une manière différente cette notion de cérémonial, de rite et de théâtralité : le tango. D'origine populaire, née dans les bas-fonds de Buenos-Aires, elle s'est prodigieusement sophistiquée au fil du temps. Elle exige une concentration seigneuriale proche des arts martiaux ; ses pas sont complexes, d'une richesse infinie et requièrent un équilibre subtil entre les deux partenaires de force égale.

Il fut un temps dans les années 60 où certains danseurs puristes se prétendaient chorégraphes. Ils présentaient des exécutants tous en maillot noir dans un espace sans décor évoluant pour une danse sans narration et quelquefois sans musique. Le public était-il vraiment nécessaire ?

Maintenant on pourrait parler de renaissance car à l'heure actuelle, aussi bien aux États-Unis qu'en Europe, la danse contemporaine s'est enrichie des arts de la rue, du hip-hop, du cirque, des danses sud-américaines et africaines, comme des gestes du quotidien, le « tout fait corps » en quelque sorte. Mais surtout on a retrouvé le sens du spectacle. Le théâtre par la danse. La transposition des émotions où le public en syntonie avec les danseurs introduit son propre corps dans un jeu ludique ou dramatique. La fiction permet cela. L'imaginaire collectif crée le lien pour un événement singulier sur la scène.

De grands chorégraphes européens tels que Maguy Marin, Josef Nadj, ou Precilja et bien d'autres suivent ce chemin. Pour eux, comme pour Jan Fabre et Alain Platel, un sujet littéraire peut servir de base à ce processus ; ainsi, le magnétisme de la pensée amplifie la densité plastique du spectacle sans mot. L'invisible, en quelque sorte, apporte à la réalité brutale de la performance sur scène le charme du secret. D'autres grands danseurs comme Blanca Li ou des metteurs en scène comme Philippe Genty savent mêler les sortilèges de l'enfance et le drame de la condition humaine dans un pur enchantement.

La force de la danse est de posséder pour matière première cette usine fragile, émouvante, sensuelle, et lieu de tous les tabous qui est le corps humain. Le souffle, dont l'énergie propulse le mouvement vers l'extérieur du corps ; ce même mouvement se fonde dans le choix du rythme. Ce fameux rythme, dont la portée créative en est l'élément majeur, rend à la danse toute sa raison d'être et sa beauté. ♦

## L'Atelier de Paris Carolyn Carlson

Un lieu unique dédié à la création  
artistique et à la transmission

Dirigé par la chorégraphe, danseuse et pédagogue Carolyn Carlson, l'Atelier de Paris est un lieu unique à Paris dédié à la danse et consacré depuis près de 15 ans à la création, à la recherche et à la formation. Grâce à la reprise et à la rénovation du Théâtre du Chaudron en 2011, il dispose désormais de 1000 m<sup>2</sup> d'espaces (studio et théâtre) sur le site exceptionnel de la Cartoucherie. Plaçant la transmission au cœur de son projet artistique et pédagogique, l'Atelier de Paris rassemble professionnels et publics dans un même esprit de partage et d'échange autour d'un programme international de masterclasses professionnelles unique en France.

Chaque année plus de 300 artistes professionnels suivent les masterclasses dispensés par les artistes parmi les plus importants de la scène internationale. Masterclasses, ateliers de création, Summer Lab... conjuguent transmission et recherche dans une démarche innovante en constante relation avec les autres disciplines et en lien avec l'actualité artistique.

Parallèlement à sa mission première de formation, l'Atelier de Paris soutient les artistes dans la réalisation de leurs projets (résidences) et développe un dispositif d'accompagnement sur mesure en fonction des besoins des compagnies. Il est composé de l'accompagnement technique et financier, et de la diffusion des projets soit au sein de la saison lors de rendez-vous réguliers (ateliers de pratique, open studio, journées en Compagnie, week-ends Immersions...), soit au sein du Festival « June Events », véritable temps fort de programmation.

Créé en 2004 sur un rythme biennal, puis annualisé en 2010, le Festival June Events se déploie en juin à la Cartoucherie et pour la première fois en 2013 sur les Berges de Seine. Chaque année le festival invite le public à découvrir une centaine d'artistes à travers une sélection de spectacles et de compagnies présentés la plupart du temps pour la première fois à Paris. Premier des rendez-vous festivaliers, June Events marque le début de l'été dans une ambiance conviviale et propice aux échanges. Photo © Éric Lebrun



## Inventer le futur sans oublier le passé

Rencontre avec Brigitte Lefèvre, Directrice de la Danse à l'Opéra de Paris  
Propos recueillis par Nadine Eghels

**Nadine Eghels :** Vous avez passé vingt ans à la direction du Ballet de l'Opéra de Paris. Quelles sont les lignes de force de votre travail durant ces années, quels projets vous ont particulièrement tenu à cœur, quelles innovations avez-vous voulu apporter ?

Brigitte Lefèvre : C'est tout ce que j'avais fait paradoxalement avant de retourner à l'Opéra de Paris qui a déterminé mon projet en y arrivant. J'ai fait toutes mes classes à l'Opéra, je suis entrée dans le corps de ballet, et très vite j'ai vu comment à cette époque-là, quelles que soient les qualités et la force de l'institution, celle-ci pouvait générer des limites. J'y ai fait de belles rencontres tant du côté de mes Maîtres, que des chorégraphes que j'ai pu interpréter, pourtant j'ai souhaité, avec Jacques Garnier, partir afin de créer de nouveaux projets, de permettre les rencontres avec des publics différents. Nous avons conçu de nombreuses chorégraphies, bouclé sur les routes de France, mais aussi eu la chance de pouvoir présenter notre travail avec des tournées prestigieuses par exemple à New York ou au Japon, invité des chorégraphes très différents, de Maurice Béjart qui a été très bienveillant et de bon conseil lorsque nous lui avons dit que nous souhaitions créer notre propre Compagnie, et aussi Merce Cunningham qui nous a permis

de présenter deux de ses ballets, tout cela était très stimulant. Pourtant j'ai souhaité au bout de douze ans que cette aventure se conclue. Il m'a alors été proposé par Maurice Fleuret et Igor Eisner de les rejoindre au sein de la Direction de la Musique et de la Danse du Ministère de la Culture où Jack Lang était ministre. Puis, Hugues Gall est devenu Directeur Général de l'Opéra National de Paris et m'a demandé d'être la Directrice de la Danse à ses côtés. C'est alors que j'ai souhaité proposer à cette magnifique troupe toute cette effervescence que j'avais vécue lors des années précédentes. On ne peut qu'aimer les danseurs de l'Opéra de Paris, et je souhaitais leur faire connaître les chorégraphes les plus novateurs de l'époque. J'avais envie qu'ils puissent les rencontrer et interpréter des œuvres fortes qui n'étaient pas encore au répertoire de la Compagnie.

Par ailleurs, un de mes illustres prédécesseurs Rudolf Noureev, dont on connaît la personnalité flamboyante et l'immense curiosité en ce qui concerne la danse et les arts, avait voulu présenter, entre autres, dans sa propre version chorégraphique, les grands ballets traditionnels tout en les accompagnant de scénographies fastueuses. Il me paraissait important de préserver ce répertoire revisité par Rudolf, afin d'en assurer la transmission et continuer à le faire vivre pleinement, en raison de l'investissement qui avait été consenti tant sur le plan artistique que financier. La transmission donc, et l'innovation.

**N.E. :** Comment concevez-vous votre mission ?

B.L. : Dans un an et demi, je quitterai ce poste et ce sera au tour de Benjamin Millepied d'assumer la responsabilité de cette compagnie. Chaque directeur d'une certaine manière est un maillon d'une chaîne, c'est toujours ainsi que j'ai ressenti mon action. J'ai eu la possibilité de m'inscrire dans la durée mais je n'ai jamais perdu de vue l'ensemble de la chaîne dans laquelle je m'inscrivais. L'important est d'avoir un large éventail qui permet de présenter la danse dans

sa diversité. J'ai donc invité de nombreux chorégraphes, certains très célèbres, d'autres plus jeunes, ainsi que des artistes singuliers, jusqu'à très récemment la performeuse Marina Abramowicz ou Sidi Larbi Cherkaoui et Damien Jalet qui ont créé une version envoûtante du fameux *Boléro* de Ravel ; dans la même soirée nous présentions *L'Oiseau de feu* de Stravinsky dans la version de Maurice Béjart, *L'après-midi d'un faune* de Debussy dans la version originale de Nijinski, qui avait tellement choqué à l'époque de sa création, puis sur la même musique la version de Jerome Robbins épurée et poétique. Différentes chorégraphies qui permettent d'entendre différemment les mêmes musiques, et de ressentir comment la danse influence notre perception de l'œuvre musicale. J'ai aussi souhaité programmer Jérôme Bel qui a beaucoup représenté ce qui peut sembler de la « non-danse », mais cette pièce, *Véronique Doisneau* du nom de l'artiste qui l'interprétait a aussi été filmé et cette version cinématographique a été demandée dans de très nombreux musées dans le monde de l'art contemporain. Par la danse, il s'agit de donner à voir la musique. Je me suis aussi attachée à faire dialoguer la danse avec d'autres formes d'expression artistique, la littérature, le théâtre, les arts plastiques, et bien évidemment la musique. Il m'a semblé important d'être à l'écoute des danseurs qui avaient envie de créer à leur tour, les accompagner dans leurs projets, et j'ai ainsi commandé des chorégraphies à plusieurs danseurs de l'Opéra. Nicolas Le Riche, Marie-Agnès Gillot, José Martinez, Kader Belarbi, Jean-Guillaume Bart, et Nicolas Paul. Ils ont ainsi eu l'occasion de faire leurs premiers pas de chorégraphes sur le plateau de l'Opéra, en rencontrant d'autres artistes, comme notamment, Nicolas Paul qui a travaillé avec l'architecte Paul Andreu qui a imaginé la scénographie de son ballet inspiré de Ligeti. Quoi de plus passionnant que de tisser des correspondances, entre les arts, entre les publics, entre hier et aujourd'hui et de provoquer la rencontre des artistes ?

**N.E. :** Quel rapport au public avez-vous voulu instaurer ?

B.L. : J'ai tenté de proposer au public la tradition qui nous a été transmise avec exigence, mais aussi de constituer un véritable répertoire contemporain. Créer des œuvres mais aussi les faire revivre plusieurs fois et qu'elles soient encore inscrites dans le répertoire XXI<sup>e</sup> siècle. Cette volonté a guidé mon action tout au long de ces vingt années. Considérer le futur sans oublier le passé..

**N.E. :** Comment le Ballet de l'Opéra de Paris se situe-t-il dans le paysage de la danse contemporaine européenne, mondiale ?

B.L. : Je pense que cette compagnie est assez exemplaire avec ses 154 danseurs comprenant les Étoiles de la Compagnie. Une des rares à avoir un répertoire aussi ouvert tout en étant attachée à sa propre tradition. Nous sommes allés récemment à New York, qui est un haut lieu de la danse et de l'art contemporains, avec trois programmes. Nous avons présenté *Giselle*, le ballet romantique français par excellence, puis lors d'un autre programme, le *Boléro* de Ravel par, cette fois, Maurice Béjart, *L'Arlésienne* de Roland Petit sur la musique Bizet, la *Suite en blanc* de Serge Lifar qui fut un grand maître de ballet et chorégraphe de cette compagnie, et enfin *l'Orphée et Eurydice* de Pina Bausch sur la musique de Gluck, véritable chef d'œuvre ajoutant ainsi au répertoire français un aspect plus européen, réunissant le chant, la danse et la musique. Le public new yorkais a été touché de découvrir ainsi le Ballet de l'Opéra national de Paris avec ces trois programmes qui lui permettaient d'apprécier cette Compagnie si ancienne et si actuelle. ♦

À gauche : Audric Bezarid dans *L'Oiseau de feu*, chorégraphie de Maurice Béjart, musique d'Igor Stravinsky. Opéra national de Paris, 2013. Photo © Agathe Poupeney / OnP

À droite : les danseurs du Ballet de l'Opéra de Paris interprètent *Rain*, chorégraphie d'Anne Teresa De Keersmaecker sur la musique de Steve Reich, Music for 18 Musicians. Opéra national de Paris, 2011. Photo © Agathe Poupeney / OnP

# Bousculer les savoir-faire

Rencontre avec Nicolas Paul, danseur et chorégraphe au Ballet de l'Opéra de Paris

Propos recueillis par Nadine Eghels

**Nadine Eghels : Comment êtes-vous devenu danseur au Ballet de l'Opéra de Paris ?**

Nicolas Paul : Je suis arrivé à la danse par la musique. Dès l'âge de 7-8 ans, je faisais du violon, et aussi de la gymnastique. Mais je ne me sentais pas acrobate dans l'âme, et le violon était trop contraignant et pas assez physique. Mon père m'a inscrit à un cours de danse et je me suis senti très vite à l'aise, dans mon élément. J'ai commencé par la danse moderne, puis je suis venu rapidement à la danse classique. À 11 ans j'ai passé le concours et suis entré à l'école de danse de l'Opéra de Paris, et j'ai intégré le corps de ballet en 1996, vers dix-huit ans.

**N.E. : Comment pouvez-vous aujourd'hui retracer votre parcours au sein de la compagnie, quand est apparue l'envie de passer du côté de la chorégraphie ?**

N.P. : C'est un désir ancien, j'ai toujours eu envie de décider quel mouvement j'allais faire sur quelle musique. J'ai mis ce désir de côté parce que j'avais mon métier à apprendre : quand on entre dans le corps de ballet, il y a pas mal d'étapes à respecter, il faut grimper les échelons, perfectionner sa technique, se faire sa place. On commence par

des remplacements, puis on devient titulaire. Après six ans je suis devenu sujet, poste que j'occupe encore aujourd'hui. Par chance, dès la deuxième année, j'ai fait mes débuts en danse contemporaine dans une chorégraphie de Dominique Bagouet, et j'ai découvert un travail très spécifique qui d'emblée m'a plu ; je me suis senti bien plus à l'aise dans ce répertoire que dans le classique, et de fil en aiguille j'ai été distribué préférentiellement dans ce type de projets contemporains.

**N.E. : De là l'envie d'être chorégraphe ?**

N.P. : L'envie était sans doute préexistante, mais le fait d'expérimenter nombre d'écritures chorégraphiques différentes m'a incité à créer mon propre langage. C'était une chance incroyable de pouvoir travailler avec des chorégraphes aussi divers, et cela a certainement précipité le passage à l'acte.

**N.E. : Faire partie du Ballet de l'Opéra de Paris représente une chance indéniable, est-ce aussi une limitation ?**

N.P. : C'est une activité à plein temps, qui ne laisse guère le temps d'aller voir ce qui se passe ailleurs, ni d'assister à des spectacles à l'extérieur. En ce sens c'est un peu limitant. Mais en même temps c'est très confortable par rapport au statut d'intermittent des autres danseurs. J'ai la chance de vivre de mon métier de danseur, mais il me requiert pleinement, et la chorégraphie vient en plus. Il y a très peu de compagnies au monde qui ont une programmation comme la nôtre, et quand je relis mon cv et que j'aligne les noms des chorégraphes du monde entier avec lesquels j'ai

eu l'occasion de travailler, c'est vraiment inespéré ! Ce sont des rencontres tellement riches chaque fois : travailler avec Pina Bausch, Mats Ek, Anne Theresa de Keersmaeker, Sasha Waltz... C'est tout de même extraordinaire !

**N.E. : Comment percevez-vous l'évolution de la danse aujourd'hui ? Sommes-nous dans un moment de grande ébullition, ou dans une période plus « ronronnante » sur le plan de la création ?**

N.P. : Je me méfie toujours du regard qu'on peut porter sur l'époque à laquelle on vit, un peu de recul est souvent salutaire. Néanmoins, la danse a connu dans les années 1970-1990 un tournant majeur, avec Merce Cunningham, Pina Bausch etc. Y a-t-il des figures de cette importance qui émergent aujourd'hui ? C'est difficile à dire, mais je l'espère, il y a sans conteste des gens qui font des propositions artistiques fortes. Mais je ne suis pas assez bien placé pour avoir un jugement pertinent sur l'ensemble de la création contemporaine au niveau mondial.

En tout cas, s'il y a eu l'opposition académique / contemporain, on peut constater aujourd'hui que les deux tendances se reconnaissent mutuellement. Le *Sacre du Printemps* de Pina Bausch, par exemple, se donne à l'Opéra de Paris. Un répertoire contemporain se construit peu à peu. Certaines pièces contemporaines sont devenues de vrais classiques ! Au départ la danse contemporaine exprimait un mouvement de révolte par rapport aux dogmes et aux contraintes esthétiques imposées par la danse académique. On avait envie de changer de cadre. S'en est suivi un combat entre les pro-classiques et les tenants du contemporains ; mais

peu à peu cette distinction s'est effacée, tant pour le public que pour les chorégraphes. Il n'y a plus de frontière entre les deux approches, le dialogue s'instaure, on retrouve des aspects de l'une chez l'autre et vice-versa : ainsi, des styles d'écritures plus classiques se retrouvent dans des pièces contemporaines quand le besoin s'en fait sentir, et par ailleurs des chorégraphes contemporains comme Forsythe ou Mac Gregor, par leur envie de bousculer les codes, de les remettre en question, ne se privent pas de relire l'académisme. Ce qui caractérise à mon sens notre époque, c'est l'abolition de cette frontière. C'est aussi perceptible dans la vie des compagnies, qui souhaitent construire un répertoire conjuguant les deux approches, et les proposer toutes deux au public en faisant appel à des chorégraphes différents.

**N.E. : Que pensez-vous des présentations chorégraphiques dans des lieux divers, musées, galeries, lieux publics divers, loin des plateaux de théâtre ? Les passerelles entre la danse et les autres arts se justifient-elles, ou sont-elles artificielles ?**

N.P. : Pour moi toutes les expériences sont intéressantes à condition que la démarche artistique soit sincère. Certains ont besoin du cadre théâtral pour faire une œuvre, d'autres non. Je suis favorable aux passerelles entre différentes formes d'expression artistique, si elles sont justifiées par le projet, si elles sont porteuses de sens, non si elles se bornent à être dans l'air du temps. À partir du moment où le résultat justifie le moyen, pourquoi pas ? Pour ma part, lorsque j'ai imaginé une pièce pour un espace de 5 mètres sur 5, cela m'a obligé à penser la création en fonction de cet espace singulier, et c'est une expérience intéressante. Je suis aussi très motivé par les confrontations entre différentes formes d'expression artistique : lorsque la danse rencontre la peinture, le cinéma ou la littérature, le dialogue est toujours fructueux. Notre dernier projet avec la chorégraphe baroque Béatrice Massin, pour le tricentenaire de l'École française de danse à l'Opéra Garnier, nous a menés à marier les écritures, à prendre conscience de nos habitudes et à nous interroger sur la filiation entre danse baroque, danse classique et danse contemporaine. J'aime que les savoir-faire soient un peu bousculés... c'est ce qui nous fait progresser dans notre recherche, et inscrit notre pratique dans un perpétuel renouvellement. ♦

# Le risque de la création

Rencontre avec **Anita Mathieu**, directrice des **Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis** | **Propos recueillis par Nadine Eghels**

**Nadine Eghels : Comment, quand sont nées les Rencontres chorégraphiques ? À quel besoin répondaient-elles ?**

Anita Mathieu : En 1969 a été créé le concours de Bagnolet, qui avait lieu dans le gymnase de la ville, et qui est devenu très important et emblématique pour le milieu de la danse dans les années 80. En effet, c'est ce concours qui a permis la reconnaissance des chorégraphes qui sont aujourd'hui à la tête de la plupart des centres chorégraphiques nationaux : Mathilde Monnier, Josef Nadj, Angelin Preljocaj, Philippe Decouflé, Jean-Claude Gallotta, Catherine Diverrès, tous sont passés par le concours de Bagnolet, qui s'appelait alors « le Ballet pour demain ». Cette époque a vu l'explosion de la danse contemporaine française. Plus tard, la directrice Lorina Niclas a décidé d'ouvrir la manifestation à l'international, et en 1988 elle a créé les Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis qui se déroulaient pendant 5 jours à la MC 93 à Bobigny. Elle l'a dirigée jusque fin 99, c'était toujours un concours avec comme critère la présentation de pièces de 20 à 30 minutes et au moins trois interprètes. À partir de 1996, elle m'a demandé de faire partie du jury de certaines éditions, et fin 1999 je lui ai succédé. En 2000 et 2002, j'ai gardé le même principe de compétition biennale, et ensuite j'ai voulu donner une orientation différente à la manifestation, sortir des contraintes et insuffler un nouveau regard sur la création contemporaine.

**N.E. : En quel sens ?**

A.M. : J'ai décidé de ne plus mettre les artistes en compétition, et de faire évoluer la biennale en festival annuel. Imposer des œuvres formatées était devenu obsolète, c'était renoncer à des écritures singulières, certains artistes commencent par faire des solos ou des duos et leur travail méritait aussi d'être présenté. J'ai décidé de payer les artistes (car dans un concours, seuls les élus gagnent une récompense !), de coproduire certains spectacles et de fédérer différents théâtres du département de la Seine-Saint-Denis. Ainsi pour cette édition, il y a onze théâtres partenaires. Il y a de très beaux plateaux en Seine-Saint-Denis, une grande diversité de structures et de lieux à découvrir, certains alternatifs, d'autres institutionnels. Cela permettait de donner une topographie différente à la vie chorégraphique dans le département.

**N.E. : Comment le projet s'est-il développé depuis sa création au fil des années ?**

A.M. : De cinq jours tous les deux ans, nous en sommes aujourd'hui à un mois de festival, avec 32 représentations et 23 compagnies venues de 15 pays, qui offrent une sorte d'état des lieux de la danse contemporaine.

**N.E. : Comment s'effectue la sélection des spectacles présentés, quels sont les axes qui la sous-tendent ?**

A.M. : Les Rencontres sont très fréquentées par les professionnels. Je prends des risques en présentant pour la première fois des artistes sur des plateaux, afin que des programmeurs puissent les découvrir et les programmer à leur tour. Je souhaite que les Rencontres puissent être un tremplin pour des artistes inconnus en France. Il n'y a pas de thématique, car en fonction des lieux où ils travaillent les artistes explorent des thèmes différents. Ce qui m'importe, c'est de traverser l'époque dans laquelle on s'inscrit, de parler de l'état du monde, de proposer une représentation du réel à travers des écritures, des formes et des pensées singulières.

**N.E. : Les mêmes artistes reviennent-ils périodiquement, de sorte que l'on peut suivre leur travail, ou chaque édition présente-elle une sélection entièrement inédite ?**

A.M. : Je n'aime pas du tout l'effet zapping. Bien sûr chaque édition du Festival permet de découvrir de nouveaux artistes, mais je revendique aussi des compagnonnages sur plusieurs années, avec des gens dont je suis l'évolution du travail. Par exemple Laurent Chétouane qui vient pour

Ci-dessus : Solitudes solo du chorégraphe canadien Daniel Léveillé, 2012.  
Photo © Denis Farley

À droite : Trois décennies d'amour cerné, chorégraphie de Thomas Lebrun sur des musiques d'Anne Clark, Smith and Burrows, Seb Martel, Dez Mona, Patti Smith, Anthony and the Johnsons, 2013.  
Photo © Bernard Duret





☛ la troisième fois aux Rencontres, avec *Sacré Sacre du printemps*, ou Thomas Lebrun, ou le chorégraphe sud-africain Boozie Cekawna : j'ai décidé de présenter l'intégralité de son triptyque, et il revient donc cette année pour créer le troisième volet. Pour moi la fidélité est très importante, comme pour un éditeur qui suit un auteur. Une œuvre se construit dans le temps, avec des points forts et des étapes parfois plus fragiles. Accompagner l'itinéraire d'un artiste, c'est vraiment essentiel pour moi, même si je ne peux pas le faire pour tous ceux que je convie aux Rencontres.

**N.E. : Comment construit-on un festival qui se déploie dans onze lieux différents ?**

A.M. : Le nomadisme du festival a du charme mais c'est en même temps très compliqué au niveau logistique. La diversité des plateaux et des villes offre des possibilités d'accueil variés et l'ouverture des publics.

**N.E. : Quel est le public des Rencontres ? Les habitants du « 93 » viennent-ils voir des spectacles chorégraphiques ?**

A.M. : En dehors du festival, j'ai une équipe de relations publiques qui travaille avec une vingtaine d'établissements scolaires de Seine-Saint-Denis (primaires, collèges et lycées) afin de mener sur le terrain une politique de sensibilisation à la danse contemporaine. À travers nos actions tout au long de l'année, nous touchons environ un millier de jeunes du département, et nous les amenons à suivre la plupart des spectacles que nous présentons lors des Rencontres. Ainsi, le spectacle du chorégraphe mozambicain Panaibra Gabriel Canda a été très apprécié par les jeunes, car il s'adressait à

leur imaginaire et en même temps entrain en résonance avec leur histoire, leur mémoire. À travers le corps, c'était un moyen pour eux d'explorer la réalité de leur culture.

**N.E. : Comment des artistes interviennent-ils dans les classes ?**

A.M. : Cette année j'ai engagé 20 artistes qui sont intervenus dans 32 établissements scolaires, pour offrir à ces jeunes une approche sensible de l'acte chorégraphique, en travaillant directement avec eux sur le corps, sur le rapport à l'autre. C'est un travail de longue haleine, mais il est absolument nécessaire pour leur apprendre à partager et à exprimer ce qu'ils ont ressenti. Ces expériences participent à l'écoute des différences et au vivre ensemble. Cela permet aussi de former le public de demain. Par ailleurs, le Festival est fréquenté par les amateurs de danse venus de Paris et de banlieue, et beaucoup par les professionnels qui viennent y découvrir de nouveaux talents. Aujourd'hui les programmeurs sont de plus en plus frileux, il n'y en a pas tellement qui osent prendre des risques. Pour moi, c'est une dimension essentielle. Prendre le risque de la création, développer l'expérimentation, en traversant différentes géographies pour partager des témoignages sur le monde.

**N.E. : Avez-vous vu tous les spectacles qui sont présentés aux Rencontres ou vous engagez-vous parfois sur les projets ?**

A.M. : Pour cette édition, sur 23 artistes, je coproduis 7 pièces. Ce sont donc des spectacles qui sont créés aux Rencontres et que je découvre. Parfois la pièce est créée chez un autre coproducteur à l'étranger, j'ai alors la possibilité de la voir avant les Rencontres, mais je me suis engagée sur l'intention et le projet artistique du chorégraphe. Cette année j'ai aussi voulu faire un focus sur l'Afrique du Sud, j'y ai rencontré des artistes intéressants et j'avais envie de présenter cette scène artistique chorégraphique assez méconnue ici et dont le travail entre en résonance avec les questions qui traversent notre monde, et aussi soutenir la création des femmes trop peu présentes sur les plateaux.

**N.E. : Quelles perspectives pour l'avenir, quelle évolution pour les Rencontres ?**

A.M. : Tout dépend bien sûr des moyens dont nous pourrions disposer. Le Conseil Général de la Seine-Saint-Denis finance les Rencontres chorégraphiques à 70% et c'est essentiel. « La Culture et l'art au collège » est un dispositif très important mis en place par le département. Le Ministère de la Culture, qui finance à 10%, n'accompagne à mon sens pas assez la dimension sociétale du Festival, qui comprend à la fois les actions de sensibilisation et la plateforme artistique. Un travail énorme est fait sur le terrain, qui permet ensuite de trouver des échos pour la diffusion des spectacles...tout cela n'est pas reconnu à sa juste valeur, et c'est dommage. La Ministre de la Culture a souhaité conduire un chantier sur l'éducation artistique, qui hélas tarde à se traduire dans les faits. C'est en effet un enjeu primordial, car c'est par l'art que les jeunes générations pourront préserver les valeurs essentielles du dialogue et du partage. ♦

[www.rencontreschoregraphiques.com](http://www.rencontreschoregraphiques.com)

# La Briqueterie

## Le centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne

À l'origine du projet, il y a d'un côté un terrain vague où demeure le dernier corps de bâtiment d'une usine disparue, l'ancienne briqueterie de Gournay, et de l'autre le programme d'un centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne.

Issu de la Biennale de danse du Val-de-Marne, fondée en 1979 et dirigée jusqu'en 2009 par Michel Caserta, le centre de développement chorégraphique s'est constitué en réseau, avec une vingtaine de théâtres et de villes partenaires. La Biennale a accueilli au fil des années des centaines d'artistes, entre découverte et consécration. Désormais, la Briqueterie peut conforter ce réseau et offrir aux artistes des conditions techniques optimales, ferment des recherches et des créations qui vont y naître. Les compagnies créent à la Briqueterie, y préparent leurs spectacles dans un espace adapté, pour les présenter ensuite dans les théâtres partenaires. Le studio-scène permet également d'accueillir des représentations au sein même de la Briqueterie.

La Briqueterie est un lieu de synergie : création (commandes et coproductions, en relation avec différents réseaux chorégraphiques) mais également sensibilisation à l'art chorégraphique, stages, master-classes, conférences, édition de la revue *Repères*, cahier de danse. Divers projets de recherche s'y développent, de sorte que l'art s'expérimente dans ses contenus et ses formes à travers des processus de mise en relation.

## Ouvrir le champ des esthétiques

**Questions à Daniel Favier, directeur de la Briqueterie**

**Propos recueillis par Nadine Eghels**

**Nadine Eghels : Comment est né le projet de la Briqueterie ?**

Daniel Favier : Ce projet est né de l'histoire de la Biennale Nationale de danse du Val-de-Marne. Michel Caserta, son fondateur, rêvait d'un lieu entièrement dédié à la danse car la danse manque cruellement d'espaces de répétition, de studios de travail et d'espaces de représentation. La nécessité d'un outil de production viendrait conforter la diffusion de la danse dans le réseau des théâtres partenaires de la Biennale.

Le Conseil général du Val-de-Marne soutient cette initiative en acquérant la Briqueterie de Gournay en 2003. Le concours d'architecture est lancé et Philippe Prost le gagne à l'unanimité en 2006. Les travaux démarrent en 2010 et se terminent en février 2013. Le coût total du projet est de 12,5 M d'euros, financé par le Conseil général du Val-de-Marne à hauteur de 8,5 M d'euros mais aussi par l'État (1 M d'euros) et par la Région Ile-de-France (3 M d'euros) dans le cadre du contrat de projet 2007-2013. ♦

En haut : le studio-scène de la Briqueterie investi par les danseurs. Photo © Luc Boegly



**N.E. : En quoi l'architecture particulière du lieu est-elle déterminante (ou non) pour y développer ce projet ?**

D.F. : La particularité était d'unir un bâtiment ancien (la Briqueterie) qui disposait d'un vaste espace pour y faire sécher les briques et un bâtiment nouveau qui permettrait d'accueillir un plateau scène. C'est la structure même de la Briqueterie qui fut déterminante car avec une largeur de 14 m et une hauteur de 8 m, l'architecte pouvait y installer 3 studios de répétition d'un beau volume chacun.

Les lignes de force du bâtiment : un lieu très lumineux car traversé par la lumière, des espaces généreux, couloirs et studios de danse, s'ouvrant sur l'extérieur, au cœur d'un îlot fortement urbanisé.

**N.E. : Quelles sont les grandes lignes de votre projet artistique ?**

D.F. : La Briqueterie est un outil de travail. Elle doit permettre d'accueillir les artistes et de leur offrir les meilleures possibilités de mettre en place leurs projets. Le projet artistique est de faire se croiser les univers, de multiplier les connexions avec les artistes, les étudiants des universités et des écoles d'art. Que ce soit un lieu de fabrique fortement immergé dans son tissu urbain en relation avec les théâtres, musée d'art contemporain et scènes diverses.

La Briqueterie fait partie du réseau national des Centres de développement chorégraphique qui soutient la création, la diffusion et développe les champs de la sensibilisation à l'art chorégraphique. La danse a élargi ces dernières années son périmètre de pensée et nous recevons en priorité les compagnies de danse mais pas seulement : par exemple, nous accueillons également le Diplôme Universitaire de Paris 8 « Techniques du corps et monde du soin ».

**N.E. : Quel rapport au public comptez-vous développer dans ce lieu ?**

D.F. : Nous souhaitons créer un lien ludique entre les artistes qui fréquentent le lieu et des publics très divers qui seront invités à des rencontres, des présentations d'étapes de travail, des avant-premières. Mettant l'accent sur notre territoire et la diversité de sa population, nous tisserons des liens afin que le travail qui s'effectue derrière nos murs parvienne jusqu'au plus grand nombre. Plusieurs projets participatifs ont déjà été initiés, par exemple autour du thème du travail avec le chorégraphe Philippe Jamet.

Depuis l'ouverture de la Briqueterie, nous avons multiplié les visites guidées pour satisfaire la grande curiosité du public. Les Journées du Patrimoine seront largement ouvertes, et notre plate-forme professionnelle, les Plateaux, se déroulera en partie à la Briqueterie.

C'est un lieu qui permettra également de mettre en relation les artistes avec les équipes des théâtres du département. Nous allons proposer des rendez-vous réguliers pour que ces artistes partagent leurs recherches ou leurs projets chorégraphiques.

**N.E. : Quels sont vos projets actuellement, quels publics vivent-ils ?**

D.F. : Trois compagnies sont associées à la Briqueterie pour une durée de trois ans : la Cie Toujours après minuit, la Cie Gilles Vérièpe et la Cie Anne Collod. Par leur présence et les actions qu'elles mettent en place, ces compagnies vont installer un rapport de proximité avec la Briqueterie et les publics.

En outre, nous avons lancé un « appel à mémoire » autour de la présence de cette Briqueterie sur ce territoire (100 ans de vie ouvrière). De nombreux témoignages nous parviennent, photos, entretiens, la mémoire se réactive par la présence de la danse. Nous mettons en place le projet « Métamorphoses » avec le soutien de la Commission Européenne et deux partenaires européens : les Brigittines à Bruxelles et le Zamek Culture Centre à Poznan (Pologne) autour de la question des lieux et des traces de l'histoire, en lien avec la métamorphose des lieux : mémoire ouvrière pour la Briqueterie, mémoire religieuse pour la chapelle des Brigittines et mémoire politique pour le Zamek, dernière demeure impériale et plus récemment, le château du Zamek devait abriter le gouvernement d'Hitler. Ces trois lieux ont la particularité d'avoir conservé trace de leur passé et ont été rénovés pour en faire des lieux de danse ou d'art et de mouvement. Le projet « Métamorphoses » va convier trois équipes chorégraphiques, un cinéaste et trois projets in situ en lien avec le territoire. Trois projets auront lieu en 2014 : en avril à Bruxelles, en mai à Poznan et en juin à Vitry-sur-Seine.

Ces projets feront largement appels aux publics les plus divers, intéressés par le sujet : habitants de proximité, étudiants, chercheurs.

**N.E. : Quels sont vos objectifs à moyen terme, au niveau artistique et au niveau public ?**

D.F. : L'objectif est d'accompagner l'ouverture du champ des esthétiques, de relier l'art à la société, de favoriser la perméabilité entre les formes artistiques et de favoriser sa



préhension par le plus grand nombre. Les artistes doivent prendre toute leur part dans le champ social et politique. La Briqueterie pourrait être ce lieu de partage des expériences, en favorisant les rencontres et les mises en relation.

Nous souhaiterions inciter les publics à la curiosité envers des choses inconnues, hors de certains sentiers battus. Nous souhaiterions que la Briqueterie soit également un lieu d'information, un relais, autour de la danse, à travers la revue *Repères, cahier de danse*, les « mallettes pédagogiques » autour de l'histoire de la danse, les conférences, les débats et d'autres formes de rencontre (visites dansées, balades urbaines, brunchs chorégraphiques, spectacles dans le jardin ou sur le parvis, spectacles ou événements).

**N.E. : Comment percevez-vous le paysage de la danse contemporaine aujourd'hui, quelles en sont les grandes tendances, et comment la Briqueterie peut-elle s'y inscrire ?**

D.F. : Une nouvelle vitalité internationale de la danse et des arts mettant en jeu le corps dans toutes ses composantes, intime mais aussi collectif, politique. Il y a désormais plusieurs générations de chorégraphes très présents sur la scène internationale, le champ des esthétiques s'ouvre, les grandes figures tutélaires, très respectées, ont cédé la place à une explosion des formes et des processus, mais dans un désir de réinterroger le passé, de le faire revivre, de cher-

cher dans les œuvres ce qui peut éclairer les mouvements de société. La danse concerne tout un chacun. Les artistes chorégraphiques sont conscients de la nécessité d'une présence poétique plus forte dans un monde bousculé. C'est une période passionnante qui s'ouvre à nous.

Il y a une nouvelle page à écrire où les artistes vont prendre une place essentielle dans le mouvement de pensée, au niveau international, des expériences se nouent...

La Briqueterie va participer à ce flux, à créer du lien, en ouvrant ses portes, à poursuivre les repérages de projets et à essayer de relier ce qui nous est proche à ce qui nous est étranger. ♦

[www.alabriqueterie.com](http://www.alabriqueterie.com)

Page de gauche : le bâtiment, côté cheminée, mis en lumière par Yann Toma. Photo © Luc Boegly

En haut : Les Corbeaux, chorégraphie de Josef Nadj sur une composition musicale d'Akosh Szelevényi. Photo © Rémi Angeli

# La Fabrique d'images

Par Patrick Bensard, directeur de la Cinémathèque de la Danse

Un jour, on avait demandé à Jean Cocteau ce qu'il sauverait si sa maison brûlait. Il répondit sans hésiter : « le feu » ! Toutes proportions gardées, le feu de Cocteau, c'est un peu la Cinémathèque de la Danse, son équipe, sa vitalité, l'activité foisonnante qu'elle distille et propage depuis 30 années... Car sa richesse n'est pas uniquement celle de ses collections. L'équipe de la Cinémathèque de la Danse est réunie autour de la passion de l'esprit du cinématographe (encore Cocteau !) et de la danse. Cela signifie débats, échanges d'idées, controverses, joutes intellectuelles et oratoires qui ne peuvent qu'être favorables à la vie des idées et à l'enthousiasme qu'une équipe porte à son travail. La Cinémathèque de la Danse est peut-être atypique mais c'est probablement la caractéristique d'une institution occupée à sans cesse imaginer et inventer. La question de l'évaluation des films de danse faisant partie de nos collections s'est faite au fur et à mesure de l'avancée de notre travail. Ce sont les reflets de nos goûts en matière de cinéma et de danse. Nos années de cinéphilie, de fréquentation de la Cinémathèque Française d'Henri Langlois, nous ont amené à discerner les films médiocres des authentiques chefs d'œuvres. Mais quelle importance de savoir (sans avoir recours à la doxa chorégraphique) distinguer un bon film d'un mauvais ? Les bons films de danse donnent une image de l'art chorégraphique où la danse et son image tendent à l'excellence de leur écriture. Cette distinction pratiquée entre bons films et films médiocres peut paraître subjective. Elle l'est. Mais cette exigence est nécessaire pour ne pas encourager la production et la prolifération des films médiocres. Elle aiguise aussi le goût et le jugement en apportant à une collection son élégance, sa valeur et son style.

En référence à la politique des auteurs menée par la critique des *Cahiers du Cinéma* dans les années 1950/1960, la Cinémathèque de la Danse aura dès le début mené avec intransigeance une réflexion sur la danse, ses danseurs, ses chorégraphes, les films de danse, leurs cinéastes... Avant l'existence de la Cinémathèque de la Danse, qui aurait songé par exemple à dire que François Weyergans avait filmé d'une manière remarquable Maurice Béjart, que Charles Atlas était le plus grand cinéaste de danse contemporain, que Jerome Robbins réalisait ses chorégraphies inspiré par l'écriture cinématographique, que Thierry De Mey était un brillant auteur, que le style de Lucinda Childs était inspiré par Robert Bresson, que Dominique Delouche filmait avec excellence les étoiles du ballet de l'Opéra de Paris et conduisait parallèlement dans ses films une réflexion exigeante sur l'art chorégraphique et sa transmission, ou que le cinéaste anonyme qui avait filmé les quatre solos visionnaires de Mary Wigman avant-guerre était probablement Murnau.

Afin de ne pas voir effacer 30 ans d'idées et d'événements, voici quelques repères : la Cinémathèque de la Danse est créée en 1982 par Costa Gavras et Igor Eisner. Elle inaugure en 1984 les « Nuits Thématiques » à la Cinémathèque de Chaillot. Pendant 4 ans et demi, elle a projeté les plus belles comédies musicales du monde à l'Opéra Garnier devant des salles combles ; au fil du temps, elle a constitué une véritable collection de films sur le jazz, sa musique et ses danses, et elle a accueilli Roland Petit et Zizi Jeanmaire, Jean Babilée, Lucinda Childs, Charles Atlas, Thierry de Mey, Philippe Collin, Dominique Delouche, Tony Gatlif, Philippe Decouflé, Merce Cunningham, Lia Rodrigues, Maurice Béjart, Maguy Marin, Jean Rouch, Leslie Caron, Trisha Brown, Meredith Monk, Sylvie Guillem, le funambule Philippe Petit, Jérôme Bel, Babette Mangolte, Murray Lewis, Benoît Jacquot. (...)

Une antenne de la Cinémathèque de la Danse est créée à Pékin en novembre 2012. En France, la Cinémathèque de la Danse réalise environ 300 projections par an et en 2012, Gilles Jacob et le Festival de Cannes 2012 lui ont rendu hommage. ♦

Illustration : extrait du documentaire Lucinda Childs, consacré à la célèbre chorégraphe américaine et réalisé par Patrick Bensard, 2007.



Illustrations : extraits du documentaire *Pas à pas*, « making of » du spectacle. Réalisation Blanca Li, édité par Film Addict, 2008.

## « Corazon loco », une expérience unique

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

Pour les chanteurs, certaines postures, par exemple celle du poirier la tête en bas, leur rendaient la tâche quasi impossible... D'autre part il fallait résoudre le problème des chanteurs sur scène quand ils ne dansaient pas, et celui de la place du chef. Quant à la percussionniste, elle dut jouer sur un marimba poussé sur scène, portée par deux danseurs...

Mais la chorégraphie s'élabora peu à peu, nourrie par l'inépuisable imagination de Blanca.

Les répétitions à la Maison de la Musique de Nanterre durèrent plus de quinze jours et ouvrirent une autre étape très importante : la mise en place du décor (Pierre Attrait), les jeux de lumière (Jacques Châtelet), et surtout l'apport de la vidéo (Charles Carcopino), trois remarquables artistes qui ont définitivement donné corps au spectacle.

Après l'Odysseus de Blagnac, les dix jours de représentations en janvier 2007 au Théâtre National de Chaillot apportèrent chaque soir d'autres transformations, devant une salle pleine. Suivirent une cinquantaine de reprises en France, Espagne, Pays-Bas, puis un film documentaire, *Pas à pas*, making-off du spectacle, sorti en salle en 2010.

Je garde pour ma part un souvenir ému de cette étroite collaboration avec la personnalité si généreuse de Blanca Li, m'exposant ses doutes, ses revirements, ses trouvailles, me faisant découvrir de l'intérieur la complexe élaboration d'une chorégraphie.

Une expérience unique, qui m'a appris tant de choses... ♦

Ce spectacle est né du désir de Blanca Li de mettre en scène le chant et la danse, avec l'idée d'une chorégraphie faisant chanter les danseurs et danser les chanteurs. La rencontre avec Catherine Simonpiétri et l'Ensemble vocal Sequenza 9.3 a concrétisé ce projet réunissant huit chanteurs, huit danseurs et une percussionniste pour une durée d'une heure.

Mes premiers contacts avec Blanca portèrent d'abord sur la partition : Blanca ne lit pas la musique, les danseurs non plus : comment rendre intelligible mon propos ?

La deuxième question concernait le livret, et le texte. Blanca voulait faire un spectacle sur « L'Amour »... Oui, mais encore... Le texte ? À moi de le trouver.

C'est alors que j'ai eu l'idée de lui proposer des séances d'improvisation avec les interprètes. Elle me donna quelques thèmes à partir desquels j'imaginai des modes de jeux vocaux sur lesquels les danseurs improvisèrent. Inénarrables et passionnantes séances filmées, qui constituèrent la trame du spectacle, et sur lesquelles se fixa mon écriture vocale.

Suivit le livret : Blanca me donna un enchaînement d'une dizaine de séquences évoquant divers stades de l'état amoureux, avec des indications scéniques issues de notre précédent travail. Quant au texte, je pris des extraits de chansons en anglais, espagnol, français, italien. Puis Blanca m'annonça le titre : *Corazon loco*, *Cœur fou...*

Après quelques répétitions musicales eut lieu la confrontation avec la danse : laborieuse au départ. Pour les danseurs, difficulté de mémoriser la musique, et difficulté rythmique.

*Corazon loco*, spectacle de Blanca Li, musique et texte d'Édith Canat de Chizy, avec l'Ensemble Sequenza 9.3 dirigé par Catherine Simonpiétri.

# « Signes »

Carolyn Carlson & Olivier Debré  
Ballet créé à l'Opéra Bastille en 1997

Par Lydia Harambourg, historienne critique d'art, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Le signe est emblématique de la démarche picturale du peintre Olivier Debré. Il incarne sa peinture en tant que révélation de soi-même à l'autre. Dans le monde des signes qu'il partage avec les peintres de sa génération, ce que Debré appelle le signe *sourire* est pour lui la première écriture, le symbole de la communication immédiate et de la pensée elle-même, la projection de soi dans une abstraction qu'il qualifie de *fervente*. L'émergence du signe, dans son œuvre, en tant qu'écriture, s'impose à Olivier Debré à la fin de la guerre, comme l'unique réponse à l'impossibilité dans laquelle il est de représenter le monde qui a sombré dans la barbarie. Le signe porte la schématisation du réel et la formulation de l'irréel. Le premier des signes, le sourire, qui avait déjà passionné Léonard de Vinci, permet l'invention d'un monde nouveau. Il devient peinture, sculpture, architecture.

« Dans cet accord de la peinture avec la danse, il sait pouvoir réaliser une fusion avec l'univers. »

Lorsque Olivier Debré propose à Brigitte Lefèvre, directrice de la Danse à l'Opéra de Paris, de faire un ballet autour du sourire, il rêve de donner vie à ses signes d'espace, de prolonger son geste hors de la toile. La danse permettra la transposition de la symbolique abstraite de la peinture dans l'espace temps, conquis par le geste dans la couleur, que la peinture n'est que du temps devenu espace, ce qui est contenu dans les toiles se développera dans les rythmes inventés de la chorégraphie pour leur donner leur juste expression et toute leur ampleur. Dans cet accord de la peinture avec la danse, il sait pouvoir réaliser une fusion avec l'univers. Convaincu que « le geste retrouve à l'atelier le souffle originel et s'ajuste à l'émotion en parfait accord avec le signe », Debré attend de ses toiles qu'elles se transposent dans les rythmes inventés de la chorégraphie et que la couleur s'anime du corps des danseurs vêtus de costumes de couleurs évoluant dans des décors mobiles, chacun créant l'espace par leurs déplacements.

L'étape suivante est franchie avec sa rencontre de la danseuse et chorégraphe Carolyn Carlson. L'osmose entre eux deux est totale, grâce à une complicité élective qui a permis la réussite d'une création d'art total avec la musique du compositeur René Aubry. L'intelligence créative et sensible du peintre ne cède à aucun moment sur sa vision, transposée par l'intuition de la chorégraphe. Imaginant, à partir des toiles de Debré, des relations entre les êtres sur les thèmes de la séduction, de l'amour, de la vie, de la naissance et de la réincarnation, elle intègre le sourire par un mouvement des mains qui reviennent comme un leitmotiv

dans le ballet. Il se développe à partir des mouvements de danse, tels les glissements du pinceau sur la toile qui garde les empreintes, les signes et les couleurs porteurs par leur seule présence de leur signification.

Conçu pour vingt-trois danseurs du ballet de l'Opéra national de Paris, dont les étoiles Marie-Claude Pietragalla et Kader Belarbi, héros d'un rêve mystérieux, le ballet s'articule autour de sept tableaux chorégraphiés avec les entrées et les sorties coulissantes des toiles. Ces sept séquences, inspirées par les voyages de Debré, invitent le spectateur à se promener dans différents lieux du monde qui sont en même temps des lieux différents de la sensibilité et de la poésie. Il s'agit juste d'impressions, d'images fugaces, de *signes*. Le ballet s'ouvre sur le *Signe du sourire*, le flash qu'Olivier Debré eut en songeant au sourire de la Joconde. Pour le deuxième tableau, le calme des bords de *Loire du matin* coulant au pied de la propriété familiale. Orange. Une monochromie spatiale à laquelle répond la lente ondulation des danseurs glissant sous le soleil levant encore rouge. Signes et couleurs décrivent la réalité et transmettent l'émotion. Les mouvements se meuvent à leur tour en signes d'espace. *Les Monts de Guilin* nous transportent dans un rêve. Des espaces de paysages bleus, rendus à la transparence par des jus et

moulantes qui épousent le corps et s'ajustent au rythme des couleurs, de vastes manteaux à col officier. Les pieds nus effleurant le sol recouvert d'un lino rose, les danseurs évoluent sans bruit dans la fluidité harmonieusement cadencée des bras, voyageurs du monde hors du temps et de l'espace. Ils revivent l'expérience du peintre qui affirme être *dans* et non *face à la peinture*.

Il s'agit avant tout de traduire l'émotion, « le lieu de l'émotion étant la couleur elle-même ». Avec le sixième tableau, *Les couleurs de Madurai*, Olivier Debré exprime avec lyrisme la sensualité, la force de la passion de l'Inde. Une joie délirante, reprise par la chorégraphie, plus extériorisée. À l'image de la jouissance dans la violence du monde succèdent, dans le dernier tableau, les signes noirs qui symbolisent la nature spirituelle de l'homme. Cette *Victoire des signes* se traduit dans une abstraction de l'être. Un défilé final en manteaux noirs à bandes blanches pour les hommes et les femmes en blanc à bandes noires. « L'espoir de la signification des signes de la transposition de l'homme dans sa symbolique abstraite ».

Depuis sa création le 26 mai 1997, le ballet a été programmé quatre fois avant sa reprise en juin 2013. Il a rencontré un immense succès lors d'une tournée du ballet de l'Opéra de Paris au Japon. Pour Brigitte Lefèvre, *Signes* est un ballet rare et un ballet culte. ♦



des coulures pour une sensation d'irréalité. L'évanescence des mouvements souples capte l'énergie de l'espace. La chorégraphie renvoie à la dynamique du geste du peintre : resserré, élargi, immédiat, et toujours maîtrisé. Le quatrième tableau, *Les moines de la Baltique*, ballet écrit pour les hommes, rouge et noir, est une flamme dévorante, dans un espace qui vit des pulsions de la force mystique de l'Occident nordique. Dans un enchaînement fait d'extase, *L'esprit du bleu*, couleur de l'âme, est comme un fleuve. Coulée de son art. Transparence et tranquillité sont exprimées par un duo. Par une compréhension fusionnelle, le ballet s'enrichit de recherches chorégraphiques et musicales en étroite relation avec les peintures d'Olivier Debré qui a aussi dessiné les costumes. Des tuniques

*Signes*

Chorégraphie (1997) de Carolyn Carlson, décors et costumes d'Olivier Debré, musique originale de René Aubry  
Reprise par le Ballet de l'Opéra de Paris, du 3 au 15 juillet 2013  
[www.operadeparis.fr](http://www.operadeparis.fr)

En haut : réalisation des décors d'Olivier Debré dans les ateliers de l'Opéra Bastille, en avril 1997. Photo © Christian Leiber

Page de droite : vues des représentations de 1997 du spectacle chorégraphié par Carolyn Carlson sur la musique de René Aubry. Photo DR

## Ces éblouissements qui nous désaveuglent

Par **Dominique Dupuy**, danseur et chorégraphe, fondateur, avec **Françoise Dupuy**, des Ballets modernes de Paris et du Mas de la danse

« Ainsi, interroger l'impact de Merce Cunningham sur la danse en France, c'est aussi, nécessairement interroger ce que **nous faisons à Cunningham** »

Michel Caserta<sup>1</sup> in Repères, cahiers de danse n°23

« Nos rencontres sont comme celles de vieux amis qui se sont connus toute leur vie. Il semble que nous reconnaissons, dans nos vies respectives de danseurs, une trajectoire similaire. Nous partageons une compréhension innée du travail de l'autre, à cause des risques que nous avons pris en tant qu'artistes danseurs. Ils nous ont valu les mêmes réactions de choc, de dédains et le même jugement avant que la culture ne devienne plus tolérante à l'égard de ces prises de risque. »

Anna Halprin<sup>2</sup>, « Avant-propos » in Une danse à l'œuvre, CND / SN – La Roche sur Yon

**L'homme qui danse**, il a dépassé la quarantaine, sa danse est dans sa maturité ; escorté de trois comparses, il présente *La Malinche* et *La Pavane du Maure*, deux perles rares aux accents conjugués de Dionysos et d'Apollon qui passent inaperçues au milieu d'un répertoire banal, sauf aux yeux des éblouis qui ont déjà cillé.

C'est José Limon, nous sommes en 1950. À ceux qui viennent de perdre un autre bel homme, Jean Weidt<sup>3</sup> venu de l'autre côté du Rhin, cet homme-là redonne courage dans la fidélité à la danse aimée. Plus tard, on retrouve ce Mexicain d'Amérique entouré de toute une compagnie de danseurs de haut rang, chaperonnée par une grande prêtresse de la « modern dance » américaine, Doris Humphrey, connue par les photographies de ses danses les plus célèbres et dont on sait qu'elle vient d'une école – la Denishawn – des noms accolés de ses fondateurs – Ruth Saint-Denis et Ted Shawn – celui-ci grand exégète de l'œuvre de l'« oncle d'Amérique », François Delsarte, grand théoricien français dont la pensée et le travail ont été importés de l'autre côté de l'Atlantique à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle pour devenir un des ferments d'une danse en train de naître ; celle, entre autres, d'Isadora Duncan, Loïe Fuller..., et dont les inspirés de ce côté-ci de l'océan ont nom Émile Jaques-Dalcroze et Rudolf Laban. En cette

année 1957 cependant, la compagnie Humphrey-Limon fait un « bide » remarquable dans un Paris converti à une danse plus académique.

**La femme qui danse**, elle, est déjà dans la cinquantaine, c'est une yankee de bonne souche, visage taillé à la serpe, corps de feu dans la rétractation comme dans l'explosion. Autour d'elle, une compagnie de danseurs rares au service de créations arides à l'esthétique déconcertante. Marta Graham aussi sort de la Denishawn et a élaboré au fil des ans une danse d'une grande technicité dont elle montre l'excellence notamment dans son solo *Errand into the Maze* avec un décor sculptural d'Izamu Noguchi. Devant l'incompréhension des balletomanes parisiens, elle jure de rayer Paris de la carte de ses tournées internationales, serment qu'elle va tenir des années durant jusqu'à l'ovation du grand âge sur la scène du Palais des Papes au cours d'un Festival d'Avignon. Il faudra traverser la Manche pour voir et revoir ses œuvres magistrales tandis que son enseignement fort heureusement propagera souterrainement son art.

Dans les connivences entre les deux rives de l'Atlantique, on peut citer ici l'espace « premier partenaire » pour la germanique Wigman, « partenaire infailible » pour l'Américaine Graham.

**Un grand jeune homme** dans le même temps est annoncé, non pas dans un théâtre prestigieux mais dans un studio, mythique cependant, celui du grand danseur allemand Ludolf Schild qui vient de mourir. On y court pour découvrir ébahis l'enseignement de ce yankee aux bras et aux jambes démesurés, Merce Cunningham. Il a quitté Graham dont il a été le prestigieux interprète et dont il dit « quand elle danse, c'est à se demander pourquoi le reste du monde s'essaie à marcher... » pour entreprendre un travail personnel qu'il nourrit de ses allégeances aux grands plasticiens américains du moment. Il disparaît de la circulation et revient en 64 entouré de quelques danseurs fidèles et d'un couple prestigieux : John Cage, Robert Rauschenberg ; nous sommes les grands coupables de ce retour et les tomates – c'est le mois de juin – lancées sur le scène du Théâtre de l'Est parisien où nous l'avons programmé nous touchent en plein cœur, de même que nous atterre la froideur de l'accueil fait à ses œuvres époustouflantes au Festival des Baux. ■



Ci-dessus : les mains de Merce Cunningham, 2009.  
Photo © Mark Seliger / Cunningham Dance Foundation.

Ce ne sont ici évoquées que de grandes figures mais il faudrait y ajouter tous ceux qui ont passé les ponts d'une rive à l'autre parfois en gloire et pour certains en catimini, ce qui n'a pas empêché leur notable contribution, loin de là, à la fertilisation du *terreau*. Des grandes figures dont les éblouissements ont marqué les esprits sur l'instant, il convient sans en renier l'importance de la modérer pour

Ci-dessous : le Mas de la danse, créé en 1996 par Dominique et Françoise Dupuy à Fontvieille, dans les Bouches-du-Rhône, est un lieu de résidence pour chorégraphes abritant également des rencontres et colloques ouverts au grand public. Photo © Lucien Clergue

Peut-on s'enorgueillir d'avoir saisi « la fée occasion » (Jankélévitch) pour introduire l'œuvre de ce grand adepte du hasard ?

« Désaveuglement » n'est pas désaveu de ce que nous sommes mais « désourcillement », sommation à ne pas sommeiller, à ne pas nous laisser recouvrir par les vagues d'une danse académique qui n'est pas la nôtre. Les éblouissements nous révèlent à nous-mêmes et nous montrent combien nos chemins ne sont pas éloignés les uns des autres, les routes ne sont pas parallèles, elles se croisent et s'entrecroisent, enfants que nous sommes d'une même famille aux multiples branches.

Une grande jeune femme venue d'Amérique dira un jour qu'elle est née deux fois à la danse d'Europe, par son maître Alwin Nikolais, élève de l'Allemande Hanya Holm qui a fait souche aux États-Unis des enseignements de l'Allemande Mary Wigman, et par son arrivée en France où elle va créer une petite famille et entreprendre une carrière qui n'est pas près de finir – Carolyn Carlson.

Cette danse, son esprit et son sens profond, après ses allers et retours des deux rives de l'Atlantique nous revient encore en force, tout d'abord d'Allemagne même avec le **trio des trois cousines** (Reinhild Hoffmann, Susanne Linke, Pina Bausch), issu de la Folkwangschule d'Essen qui perpétue le travail de Kurt Jooss, créateur d'une des œuvres de danse les plus jouées de par le monde *La table verte*. Pina, la plus célèbre des trois nous abreuve au fil des ans de ses gigantesques pièces, portées au plus haut par de prestigieux danseurs qu'elle se plaît à faire défiler à la queue leu-leu comme des enfants porteurs de gestes merveilleusement cocasses dans leur quotidienneté, tandis qu'elle nous laisse elle-même le souvenir impérissable de son interprétation de *café Müller*.

Puis, par delà d'autres océans et poussée par d'autres vents, elle va revenir plus tard sous la peau satinée d'un **homme de chair** à la nudité radicale comme peut l'être la féminité de l'Onagata. On découvre cette créature dans sa mystérieuse « ténébrosité » émergeant de terre dans les bas-fonds du Musée des Arts Décoratifs où le Festival d'automne grand pourvoyeur d'éblouissements a inventé « MA Espace-Temps du Japon ». C'est le premier apôtre d'une danse dont on apprendra qu'elle ne renie pas le corps de la danse germanique non plus que l'esprit de quelques grands auteurs français, ceux du Grand Jeu, Antonin Artaud, Jean Genet... C'est dire les connivences à nos propres origines. Cette danse qui prend le nom générique de Butoh va nous offrir une constellation de créateurs parmi lesquels un **merveilleux jeune vieillard**, Kazuo Ohno dont on va goûter la saveur des gestes improbables alliant grande profondeur et kitsch délirant, qui va faire le tour du monde avec un solo inspiré par la grande danseuse espagnole d'avant guerre, Argentina.



rendre justice à des éblouissements plus modestes. Le studio n'est pas un lieu d'école ni de patrimoine. C'est un lieu de *studiosité*, où se font des éblouissements et des désaveuglements essentiels, c'est là que se joue une belle part de l'histoire. Il faut rendre grâce à ceux qui œuvrent à ce niveau, où ne comptent pas seulement les retombées médiatiques mais les lents surgissements, où la pédagogie sous-jacente ne cache pas ses emprunts, ses échanges, et contribue à féconder la danse en recherche.

Un aveuglement dont nous nous sommes de tout temps dépris, c'est celui de la tentation de « faire école » qui s'agrippe à tous ceux qui ont à transmettre s'ils ne sont pas vigilants à ce que rien ne se fige, auquel s'ajoute celui du répertoire, son pendant sur le plan de la création, qui tente à forger des œuvres pérennes immuables. Le *terreau* français est celui d'une danse en perpétuelle mutation, ainsi accueille-t-il après la rencontre des grandes figures classiques de la modern dance, les inventeurs de la post modern, dont Anna Halprin, **la fée californienne** citée à l'orée de ce texte, est la figure emblématique.

Aucune des rencontres dont nous faisons ici la relation n'a généré de filiation, mais se sont profilés des *reliements*, des travaux qui cohabitent, s'engendrant et se fertilisant les uns les autres, sans appropriation perverse. Il y a dans la danse contemporaine en France une force d'autodidactisme qui la préserve de tout aveuglement ou allégeance à quelconque servitude. Toujours elle revient à elle, dans les espaces poétiques qui lui sont propres. ♦

1) Michel Caserta, danseur, pédagogue, créateur de la Biennale Nationale du Val de Marne.

2) Anna Halprin, danseuse, chorégraphe, grande inspiratrice de la post-modern dance américaine.

3) Jean Weidt danse en France depuis son exil d'Allemagne au début des années 30 jusqu'à son retour à Berlin à la fin des années 40.

Ceci n'est pas un répertoire exhaustif mais une sorte de témoignage sur ce que Laurence Louppe appelle « des phénomènes artistiques majeurs du XX<sup>e</sup> Siècle » et dont elle dit : « Ce phénomène a pris une ampleur considérable, au point de figurer parmi les grandes mutations culturelles de l'époque contemporaine » (*In Poétique de la danse contemporaine, Contredanse, Bruxelles, 1997*). Ce mouvement date du début du siècle dernier, nous le prenons à son mi-temps, sa venue après la seconde guerre mondiale.

Les références contenues dans ce texte ne sont pas à tenir comme preuves irréfutables. Pas forcément justes au sens d'une histoire scientifique, elles sont plutôt de l'ordre d'une mémoire subjective. Le « nous » employé c'est le duo que nous formons Françoise Dupuy et moi-même, ce sont aussi nos compagnons de route tout au long du voyage.

Ce qui est relaté n'a pas trouvé d'accompagnement théorique et critique dans le cours de son accomplissement, nous en sommes parmi les derniers témoins.

Les « concepts » utilisés dans le texte sont le reliement, le *terreau*, la danse, et la studiosité tous analysés brièvement par Laurence Louppe dans la préface à Marsyas, écrits pour la danse (*Images en manœuvre Éditions / Le Mas de la Danse, 2007*).

## Maurice Béjart, une vie pour la danse

La chorégraphie est entrée à l'Académie des Beaux-Arts avec Maurice Béjart (1927-2007), dans la section des Membres libres, le 1<sup>er</sup> juin 1994.

Fils d'un grand philosophe, Gaston Berger, il est né à Marseille en 1927 et y vit son adolescence. Après des études classiques, il traite de métaphysique et d'esthétique à la Faculté des Lettres d'Aix-en-Provence, tenté alors par la danse.

Il en étudie les techniques à l'International ballet de Londres où il interprète de grands rôles, puis à Stockholm, dans la Compagnie de Birgit Cullberg. Il s'y immerge dans la musique contemporaine.

À vingt-trois ans, il conçoit sa première chorégraphie avec *L'Oiseau de feu* de Stravinsky. À Paris, il fonde en 1950 sa compagnie, le « Ballet de l'Étoile », devenue bientôt le « Ballet Théâtre de Paris » qui groupe seize danseurs. La compagnie subsiste à Paris entre 1954 et 1960, sans aucune aide des pouvoirs publics ou financement privé : une gageure.

Invité en 1960 au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles par le directeur Maurice Huisman, il commence la grande aventure du Ballet du XX<sup>e</sup> siècle où, pendant un quart de siècle, il crée un répertoire prestigieux qu'il mène à travers le monde, intégrant le ballet au Festival d'Avignon à l'appel de Jean Vilar.

En 1987, il passe en Suisse et y installe le Béjart Ballet de Lausanne.

« Je suis chorégraphe, se plaisait-il à dire. Le chorégraphe n'est pas le maître de la danse, mais son premier serviteur ».

**Paul-Louis Mignon, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts**

Illustration : Maurice Béjart en répétition à Arles, en 1982. Photo © Lucien Clergue

Né en 1953, **Jean Anguera** poursuit des études d'architecture tout en fréquentant l'atelier de César à l'École nationale supérieure des beaux-arts ; dès 1978, il se consacre entièrement à la sculpture et au dessin. Il est particulièrement marqué par l'enseignement de Jacques Bosson, architecte-scénographe, et par les cours de Jacques Lecoq et Gérard Koch qui influenceront les recherches formelles de sa sculpture. En 1981, il choisit d'utiliser un matériau auquel il restera fidèle, la résine de polyester, qui lui permet de reproduire avec précision les modelages qu'il effectue dans l'argile. Formes humaines, paysages, promeneurs, sentinelles, silhouettes assises faisant corps avec le sol, ses œuvres douces et massives, monolithes et complexes s'attachent à la représentation de l'homme dans sa dimension d'éternité.

① Photo © Haris Yiakoumis



Né en 1945, **Alain-Charles Perrot** est Architecte en Chef des Monuments Historiques. De 1992 à 1996, il est élu Président de la Compagnie des Architectes en Chef. Il met en place le Cahier des Charges pour la restauration de la Place Vendôme à Paris, et lance la restauration des Arènes d'Arles. En 1994, il participe aux actions de sauvetage du Parlement de Bretagne, puis conçoit et réalise la restauration du monument. En 1995, il est nommé Architecte de l'Opéra Garnier. À Paris, il conduira plusieurs grands chantiers, dont la restauration du Grand Palais, du Théâtre de l'Odéon, de la Sainte Chapelle, de l'Eglise Saint-Roch, de l'Eglise Saint-Eustache, de l'Oratoire du Louvre... Nommé Inspecteur Général des Monuments Historiques, il sera aussi appelé à suivre les restaurations de « grands domaines » : Châteaux de Versailles, de Chantilly, Fontainebleau... ② Photo © Atelier Alain-Charles Perrot

Né à Paris le 29 août 1936, **Gilbert Amy**, intéressé par la philosophie comme par l'architecture, s'oriente vers la musique et entre au Conservatoire de Paris, où il compte au nombre de ses professeurs Simone Plé-Caussade, Henriette Puig-Roger, Darius Milhaud ou encore Olivier Messiaen. Depuis le milieu des années 1950, il ne cesse de composer. Pierre Boulez, lui commande *Mouvements pour dix-sept*

Au cours des séances plénières des 27 février et 6 mars, l'Académie des Beaux-Arts a élu Jean Anguera au fauteuil précédemment occupé par François Stahly, dans la section de Sculpture ; Alain-Charles Perrot au fauteuil précédemment occupé par Christian Langlois, dans la section d'Architecture ; Gilbert Amy au fauteuil précédemment occupé par Serge Nigg, et Thierry Escaich au fauteuil précédemment occupé par Jacques Taddei, tous deux dans la section de Composition musicale.

*instruments* en 1958, ce sera le début de sa carrière ; ses oeuvres seront dès lors jouées dans le monde entier. Il lui succède à la direction du Domaine Musical en 1967, puis en 1976, il fonde le Nouvel Orchestre Philharmonique de Radio France ; le concept de « géométrie variable » qu'il invente à cette occasion lui permettra d'adapter cet orchestre à toutes sortes de programmations. De 1984 à 2000, il dirige le Conservatoire national supérieur de Lyon. Son œuvre couvre tous les domaines de la création musicale, de la musique de chambre à l'opéra, en passant par la musique symphonique ou la musique sacrée. ③ Photo © Haris Yiakoumis

Compositeur, organiste et improvisateur, **Thierry Escaich** (né le 8 mai 1965) considère les trois aspects de son art comme des éléments indissociables. Organiste titulaire de la tribune de Saint-Étienne-du-Mont à Paris depuis 1997, il se produit comme organiste dans le monde entier, mêlant oeuvres du répertoire et improvisations à ses propres compositions. En 2011, il devient compositeur associé de l'Orchestre de chambre de Paris. Son catalogue est joué par les plus grands artistes et orchestres internationaux. Il vient de créer à l'Opéra de Lyon un opéra sur un livret de Robert Badinter, d'après la nouvelle de Victor Hugo, *Claude Gueux*. Depuis 1992, Thierry Escaich enseigne au Conservatoire de Paris, où il a lui-même remporté huit premiers prix. Les différentes facettes de son art s'illustrent dans une discographie abondante, largement récompensée.

④ Photo © Sébastien Erone

## Prix & concours

Création en 2013 du **Prix de Gravure Mario Avati - Académie des Beaux-Arts** en hommage au graveur Mario Avati, grâce à la donation d'Helen et Mario Avati, parrainée par CAFAmerica. D'une valeur de 40 000 US\$, ce prix annuel qui récompense un artiste confirmé, de toute nationalité, sera remis pour la première fois sous la Coupole en novembre 2013, lors de la Séance solennelle de l'Académie des Beaux-Arts. Une exposition des œuvres du lauréat sera organisée au Palais de l'Institut de France.

## Exposition

**Katharine Cooper**  
« **Les Blancs Africains, voyage au pays natal** »

L'Académie des Beaux-Arts présentera à l'automne prochain le travail de Katharine Cooper, lauréate du Prix de Photographie Marc Ladreit de Lacharrière - Académie des beaux-arts 2012. De janvier à mai 2013, la photographe est retournée sur les traces de son enfance en Afrique du Sud et au Zimbabwe afin de réaliser « un portrait de la minorité blanche qui perdure, depuis quatre siècles, dans ce pays de beauté brutale ».

**Palais de l'Institut de France**  
**du 24 octobre au 24 novembre 2013**

## Décoration

Le 3 juin dernier, **Aymeric Zublena**, membre de la section d'Architecture, a été fait Officier de l'Ordre du Mérite de la République italienne.

## Parutions

À la faveur d'un déménagement, l'architecte **Paul Andreu** revisite son parcours dans son ouvrage *Archi-mémoires*, paru aux Éditions Odile Jacob. Des expériences vécues, des chantiers menés, des concours réussis ou ratés, que reste-t-il aujourd'hui ? De l'art à la science, un chemin de création qui passe par le dessin, la peinture, l'écriture.

Sortie du livre *Trait*, autour des carnets de dessin au stylo bille de **Vladimir Vélićkovic**, aux Éditions Aréa, à Paris.

Parution d'*ImmortElles*, ouvrage d'**Anne-Catherine Nesa**, graveur et ancienne pensionnaire de la Casa Velazquez de Madrid, consacré aux membres de l'Académie des Beaux-Arts, Édith Canat de Chizy et Brigitte Terziev, ainsi qu'à Florence Delay (Académie française) et Dominique Meyer (Académie des Sciences).



# Zao Wou-Ki

Le peintre français d'origine chinoise Zao Wou-ki nous a quittés le 9 avril dernier. Son confrère, le peintre Jean Cortot lui rend hommage. Photo © Brigitte Eymann

« Très cher, doux, amical, souriant Wou-Ki, paisible dans la vie, talentueux, grand, divers, anxieux dans ton œuvre qui nous parle et nous enchante. Cher Wou-Ki, tu nous as quittés. Nous sommes en deuil dans le chagrin et le regret. La tristesse de l'Adieu à cet instant de la vie qu'est la Mort. Moment que Paul Valéry dit être « une surprise de l'inconcevable sur le concevable ».

Cher grand Wou-Ki, saches que depuis le jour où tu es parti, nombreuses sont les images-souvenirs, les retours au passé qui nous assaillent, ainsi ce jeune homme, ce jeune peintre arrivant en 1947 de la Chine, pays historiquement immense qui pouvait paraître plus loin de l'Europe qu'il ne le semble aujourd'hui, ce jeune peintre de 27 ans.

C'est toi, jeune Wou-Ki accompagné de ta première épouse Kan-Ni. Ni les tâtonnements du début de votre installation à Paris, à Montparnasse, ni l'apprentissage de la langue française, ni des événements familiaux n'ont contrarié ta volonté catégorique de dédier ton énergie et ta constance à la décision de choisir la France comme lieu d'enracinement et de travail.

Et ce que tu avais décidé s'avéra ! Dans la succession de quelques années s'ajoutant à d'autres par ton talent, par ton travail, tes amis, Pierre Loeb, Miro, Pierre Soulages, Hartung, Viera da Silva, Riopelle, Henri Michaux, René Char, André Malraux (qui fit de toi un citoyen français). Tout dans ta vie prit la forme rêvée dans les commencements.

Ainsi tu es devenu un peintre notoire et admiré en France, en Europe, en Amérique du Nord et du Sud, en Chine, au Japon, exposé dans les plus grands musées du monde.

Dans les trois dernières décennies du vingtième siècle, tu deviens un des peintres-phares qui donnent à la France son éclat légitime. Le grand peintre chinois, que tu es, est regardé comme un grand peintre français universellement reconnu.

Mon cher Wou-Ki, en ce moment d'adieu, saches qu'à l'Académie des Beaux-Arts nous restons tes amis fidèles, dans la grande admiration pour l'œuvre que tu as donnée au monde. » ♦

## Le visage dans l'œuvre gravé de Rembrandt

Par **Claude-Jean Darmon**, artiste graveur, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts

Trois séquences - « Rembrandt par lui-même », « Regard sur les autres », « Du visage intégré » - mettent en évidence l'étendue et les registres expressifs de l'art de Rembrandt graveur, à travers une constante majeure de sa thématique et à l'aune de ses différentes manières de peindre. Extrait du passage évoquant quelques effigies de Saskia.

Plusieurs évocations du visage de Saskia sont des « eaux-fortes croquées ». Expression paradoxalement née sous la plume de l'aquafortiste le moins improvisateur, le plus calculateur et géomètre de l'histoire de l'estampe - Abraham Bosse - dans son *Traité des manières de graver en taille douce* (1645). Comme souvent chez Rembrandt, la pointe raye allègrement le cuivre en traversant la couche protectrice de vernis avant la morsure, si bien qu'on ne sait pas toujours si les épreuves sont sillonnées de traits d'eau-forte ou de pointe sèche. Certains appellent cela des « pointes sèches mordues ». Prestes ébauches, fugitives, définitives, aussi fortement prisées que les instantanés de la rue : gueux, mendiants, béquillards ou encore les scènes de chasse à l'eau-forte, préfiguration du mouvement romantique (« mouvement » aux deux sens du terme : « mobilité », « élan dynamique » de la forme d'une part ; « école », « tendance picturale » d'autre part).

Le célèbre portrait de *Saskia en mariée juive* (1635) compte parmi les nombreuses eaux-fortes de Rembrandt aux antipodes de l'improvisation. Longuement élaborée au cours de cinq états successifs, l'œuvre remporte l'adhésion des plus exigeants partisans de l'orthodoxie. Un jeu d'entailles palpantes, ponctué de caresses de lumières et d'ombres,

anime la surface sans la moindre connotation académique. Autour de la tête, le fil de perles coiffant traditionnellement dans la Hollande du XVII<sup>e</sup> siècle les jeunes femmes juives à la veille de leurs noces. En main gauche, le rouleau n'est autre que la « ketubah », ou contrat de mariage. Le degré de finition de la composition est encore dépassé dans plusieurs des vingt autres portraits dont les modèles sortent du strict cadre familial sans cependant jamais être étrangers à l'environnement relationnel de l'artiste, selon son souhait. Ils sont conduits avec l'œil et la main d'un surprenant technicien. Rembrandt technicien ? Il ne faut guère s'en étonner.

Chez un génial visionnaire, la technique est une réponse immédiate à l'appel de l'inspiration.

*Saskia souffrante* : atteinte de tuberculose, éprouvée par la mort de ses trois premiers enfants, épuisée après la naissance de Titus le 20 septembre 1641, Saskia meurt le 14 juin suivant, à l'âge de trente ans. L'esquisse au fragile graphisme est des plus émouvantes. Elle clôt dans le sanglot le cycle des effigies sur cuivre de la mère de Titus commencé le 5 juin 1634 avec *Saskia à la perle*, une des nombreuses eaux-fortes qui incarnent, magiquement, l'harmonisation de deux composantes essentielles du graphisme de Rembrandt : structure et spontanéité.

Structure, spontanéité. Deux termes qu'il ne faut évidemment pas radicalement opposer car les compositions sur cuivre les plus élaborées révèlent une inaltérable liberté d'exécution tandis que les croquis instantanés ou presque contiennent souvent leur dose de structure. Certains ne sont-ils pas spontanément structurés ? ♦

**Grande salle des séances, le 17 avril 2013**

## Les manufactures des Gobelins, entre tradition et modernité

Par **Bernard Schotter**, administrateur général du Mobilier national et des Manufactures nationales des Gobelins

Au-delà de leur richesse patrimoniale et des traditions séculaires qui s'y perpétuent, les manufactures de tissage représentent aujourd'hui un foyer de création vivace, par le dialogue qu'elles instaurent entre les artistes contemporains et les savoir-faire hérités des générations passées.

L'administration générale du Mobilier national est une institution *sui generis* sans équivalent à l'étranger et, à ce titre, représentative de l'exception culturelle française. Ce service à compétence nationale dépendant du ministère de la Culture regroupe à la fois des collections issues de l'ancien Garde-Meuble de la Couronne, des ateliers de restauration, et des lieux de création, notamment les trois manufactures de tissage créées au XVII<sup>e</sup> siècle : les Gobelins, Beauvais et la Savonnerie. S'y ajoutent trois structures supplémentaires : un atelier de Recherche et de création fondé par André Malraux en 1964 pour introduire le design dans les palais officiels, et deux ateliers conservatoires des techniques de la dentelle, l'un pour la dentelle aux fuseaux au Puy-en-Velay, l'autre pour la dentelle à l'aiguille à Alençon ; le savoir-faire de ce dernier a été récemment inscrit sur la liste du patrimoine immatériel de l'Unesco. Ces ateliers de dentelle créés en 1976 ne se bornent pas à perpétuer des savoir-faire menacés de disparition, ce sont aussi, depuis quelques années, des lieux de création à part entière.

Cet ensemble, que sa diversité apparente à une mosaïque de structures et de métiers, se distingue par son importance : les manufactures et ateliers de dentelle représentent

une équipe de 130 personnes, ce qui est considérable et, à vrai dire, unique au monde ; grâce à ces effectifs, une douzaine de créations nouvelles tombent de métier chaque année et autant de nouveaux projets de tissage sont lancés. Une trentaine de tissages sont actuellement en cours.

L'ensemble se signale également par la continuité dans le temps de ses missions : aujourd'hui comme au XVII<sup>e</sup> siècle, les manufactures sont le cadre d'un dialogue entre les liciers, détenteurs d'un savoir-faire traditionnel remarquable, et les artistes vivants qui leur fournissent les modèles de tissage. À travers le mécénat de l'État commanditaire, c'est toute une politique de soutien à la création et d'enrichissement des collections nationales qui est mise en œuvre, débouchant sur une production qui ne cesse de se renouveler, génération après génération. ♦

**Grande salle des séances, le 12 juin 2013**

En haut : Étendues latérales, une installation lumière sur la façade de la Galerie des Gobelins par Nathalie Junod Ponsard. Photo © André Morin



**Pierre Carron**

Prolongement de son exposition à la Galerie Atelier Visconti, à Paris, jusqu'au 31 juillet.

**Lucien Clergue**

Expositions « Hommage à Picasso » et conférence à l'Institut Français de Madrid, jusqu'au 15 août ; « Taoumachies » et conférence « Hommage à Picasso » à Dax, en juillet-août ; rétrospective au nouveau Yacht-Club de Monaco, du 14 juillet à fin août ; exposition « Écritures de Lumière » au Musée Jean Cocteau de Menton, jusqu'au 9 septembre.

**Jean Cortot**

Participe à l'exposition « Poètes et peintres », à la Galerie ArtCube, à Paris.

**Érik Desmazières**

Exposition « Œuvres sur papier, 2006-2013 », dessins et estampes, à la galerie Ditesheim & Maffei Fine Art, à Neuchâtel (Suisse), du 14 septembre au 27 octobre.

**François-Bernard Mâche**

*Éridan* interprété par le quatuor Béla, le 6 août, et création de *Râgamalika*, version pour alto et piano, par Julian Boutin, au Festival Les Nuits d'été à Lépin, le 13 août.

**Yves Millecamps**

Participe à l'exposition « Les artistes de La Demeure, hommage à Denise Majorel », Galerie Chevalier à Paris, du 13 septembre au 31 octobre, ainsi qu'à l'exposition « Decorum, tapis et tapisseries d'artistes, au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, du 11 octobre au 9 février.

**Claude Parent**

Poursuite de l'exposition « Yves Klein - Claude Parent. Le Mémorial, projet d'architecture » à l'Espace de l'Art Concret, au Château de Mouans-Sartoux, jusqu'au 27 octobre.

**Laurent Petitgirard**

Enregistrement du *concerto pour saxophone alto et orchestre* à Budapest pour le label Naxos, les 3 et 4 juillet. Direction de l'Orchestre d'Afrique du Sud pour le Nelson Mandela Day, Place de la République, à Paris, le 18 juillet. Direction de l'Orchestre Philharmonique de Nice, dans son poème symphonique *Le Marathon*, le 24 juillet.

**Antoine Poncet**

Exposera des marbres récents et plusieurs bronzes monumentaux en milieu urbain, ainsi que des sculptures et modèles en plâtre au Centre d'Art plastique, à Carrare (Italie), jusqu'au 8 septembre.

**Jacques Rougerie**

Présidence du jury et exposition de ses projets sur le Port de Cannes, dans le cadre de l'édition 2013 du concours « Cannes Photo Awards » dont le thème est « l'Architecture Marine », jusqu'au 15 août.

**Ousmane Sow**

Rétrospective au Musée des Beaux-arts et d'Archéologie de Besançon, jusqu'au 15 septembre.

**Vladimir Vélïckovic**

Présente une exposition à la Galerie de l'Académie Serbe des Sciences, ainsi qu'au Musée Zepter, à Belgrade, jusqu'au 15 juillet. Exposition à l'Espace d'Art contemporain de Mont de Marsan, jusqu'au 30 août, ainsi qu'à l'Espace d'Art contemporain André Malraux de Colmar, jusqu'au 13 octobre.

Page 1 et ci-contre : Solitudes solo du chorégraphe canadien Daniel Léveillé, lors des Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis 2012. Photo © Denis Farley

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud D'HAUTERIVES

BUREAU 2013

Président : Lucien CLERGUE  
Vice-président : Claude ABEILLE

SECTION I - PEINTURE

Arnaud d'HAUTERIVES • 1984  
Pierre CARRON • 1990  
Guy de ROUGEMONT • 1997  
Chu TEH-CHUN • 1997  
Yves MILLECAMPS • 2001  
Jean CORTOT • 2001  
Vladimir VELICKOVIC • 2005

SECTION II - SCULPTURE

Jean CARDOT • 1983  
Gérard LANVIN • 1990  
Claude ABEILLE • 1992  
Antoine PONCET • 1993  
Eugène DODEIGNE • 1999  
Brigitte TERZIEV • 2007  
PIERRE-EDOUARD • 2008  
Jean ANGUERA • 2013

SECTION III - ARCHITECTURE

Roger TAILLIBERT • 1983  
Paul ANDREU • 1996  
Yves BOIRET • 2002  
Claude PARENT • 2005  
Jacques ROUGERIE • 2008  
Aymeric ZUBLENA • 2008  
Alain-Charles PERRON • 2013

SECTION IV - GRAVURE

Pierre-Yves TRÉMOIS • 1978  
René QUILLIVIC • 1994  
Erik DESMAZIÈRES • 2008

SECTION V - COMPOSITION MUSICALE

Jean PRODROMIDÈS • 1990  
Laurent PETITGIRARD • 2000  
François-Bernard MÂCHE • 2002  
Edith CANAT DE CHIZY • 2005  
Charles CHAYNES • 2005  
Michaël LEVINAS • 2009  
Gilbert AMY • 2013  
Thierry ESCAICH • 2013

SECTION VI - MEMBRES LIBRES

Michel DAVID-WEILL • 1982  
Pierre CARDIN • 1992  
Henri LOYRETTE • 1997  
François-Bernard MICHEL • 2000  
Hugues R. GALL • 2002  
Marc LADREIT DE LACHARRIÈRE • 2005  
William CHRISTIE • 2008  
Patrick DE CAROLIS • 2010

SECTION VII  
CRÉATIONS ARTISTIQUES DANS  
LE CINÉMA ET L'AUDIOVISUEL

Roman POLANSKI • 1998  
Jeanne MOREAU • 2000  
Régis WARGNIER • 2007  
Jean-Jacques ANNAUD • 2007

SECTION VIII - PHOTOGRAPHIE

Lucien CLERGUE • 2006  
Yann ARTHUS-BERTRAND • 2006

ASSOCIÉS ÉTRANGERS

S.M.I. Farah PAHLAVI • 1974  
Ieoh Ming PEI • 1983  
Philippe ROBERTS-JONES • 1986  
Ilias LALAOUNIS • 1990  
Andrzej WAJDA • 1994  
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  
Ousmane SOW • 2012

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

