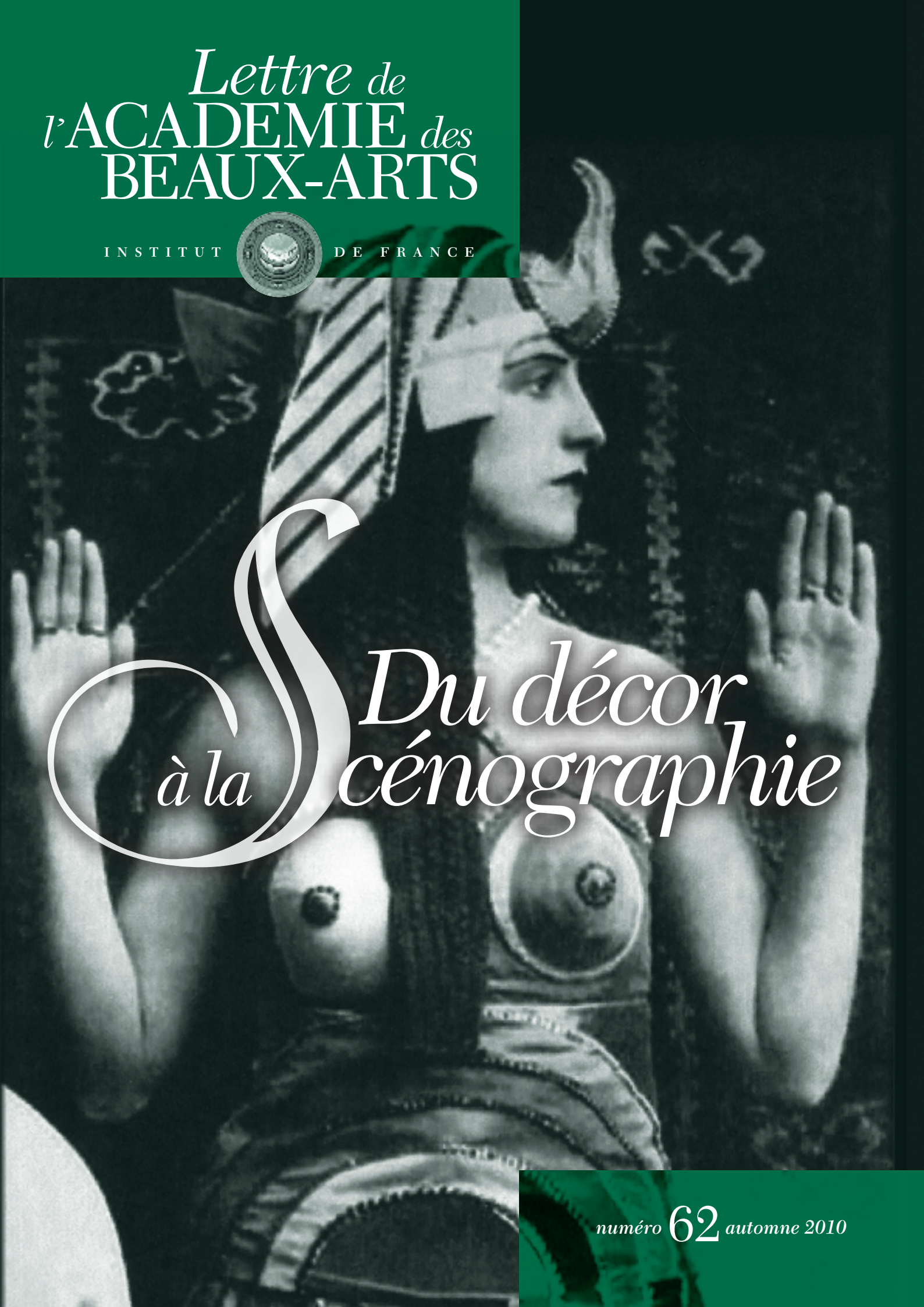
Lettre de l'ACADEMIE des BEAUX-ARTS

INSTITUT DE FRANCE



Du décor à la Scénographie

numéro 62 automne 2010

Lettre de l'ACADÉMIE des BEAUX-ARTS
INSTITUT DE FRANCE

Editorial

Peintres et sculpteurs ont été, au XXe siècle, des acteurs majeurs des révolutions qui ont marqué les décors et les costumes de scène, dramatique, lyrique, chorégraphique.

Fondant à Paris, à l'aube du siècle, le Théâtre de l'Œuvre, un jeune animateur, Lugné-Poe, en rupture avec le pseudo-réalisme des trompe-l'œil des théâtres traditionnels, issus du romantisme, avait fait appel à Bonnard, Vuillard, à Maurice Denis pour créer un « décor synthétique » à même d'imposer une vision globale de la dramaturgie nouvelle, Ibsen, Strindberg, Jarry, Claudel.

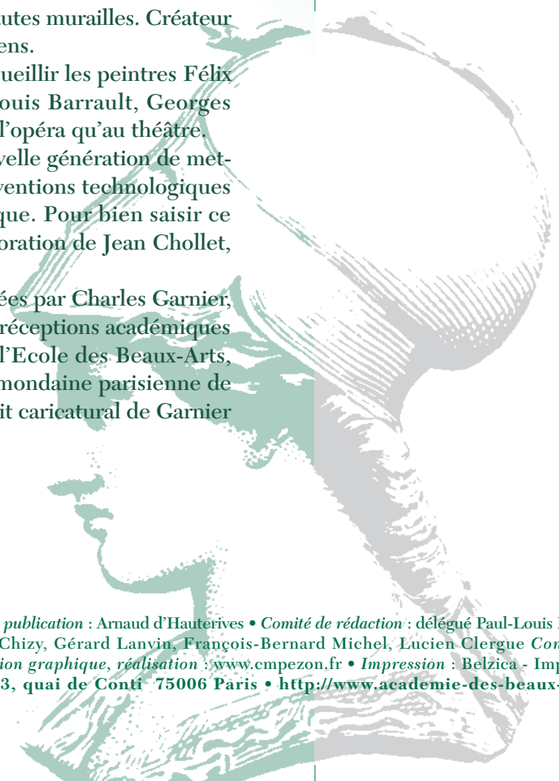
La réforme radicale engagée, en 1913, au Vieux-Colombier par Jacques Copeau, réclamait un « décor schématique visant, non à donner l'illusion des choses, mais à les suggérer » ; le décor devenait actif. Louis Jouvet, formé auprès de Copeau, l'a formulé : « Auxiliaire et capital, le décor est le total des sentiments qui animeront la représentation. Il dominera les comédiens et leur donnera le ton. Un décor est un grand sentiment dramatique ».

Lorsqu'en 1947, Jean Vilar institua le Festival d'Avignon, métamorphosant en théâtre la Cour d'honneur du Palais des Papes, c'est encore aux peintres Gischia, Prassinos, Pignon, et, avec eux Calder, qu'il confia le soin d'habiller et d'habiter l'univers dramatique des poètes par la vertu d'un décor mouvant, épousant la mise en scène, que créaient aussitôt le dessin et les couleurs des costumes sur le fond de pierre des hautes murailles. Créateur est bien le sens de l'invention des artistes plasticiens.

L'Académie des Beaux-Arts n'a pas manqué d'accueillir les peintres Félix Labisse, compagnon des recherches de Jean-Louis Barrault, Georges Wakhevitch et Jean Carzou, qui ont œuvré tant à l'opéra qu'au théâtre.

Au tournant des années 1960, l'arrivée d'une nouvelle génération de metteurs en scène, les possibilités offertes par les inventions technologiques ont profondément influé sur l'esthétique scénique. Pour bien saisir ce mouvement, voici un dossier établi avec la collaboration de Jean Chollet, expert scénographe, et de critiques spécialistes.

Théâtre encore, la galerie de personnalités croquées par Charles Garnier, l'architecte mythique de l'Opéra de Paris, lors de réceptions académiques et autres. Son carnet précieusement conservé à l'Ecole des Beaux-Arts, découvre les personnages divers d'une comédie mondaine parisienne de la seconde moitié du XIXe siècle. La nature du trait caricatural de Garnier semble en exprimer les caractères.



LETTRE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS • *Directeur de la publication* : Arnaud d'Hauterives • *Comité de rédaction* : délégué Paul-Louis Mignon ; membres : Louis-René Berge, Yves Boiret, Edith Canat de Chizy, Gérard Lanvin, François-Bernard Michel, Lucien Clergue *Conception générale, rédaction et coordination* : Nadine Eghels • *Conception graphique, réalisation* : www.cmpezon.fr • *Impression* : Belzica - Imprimerie Frazier • ISSN 1265-3810 • **Académie des Beaux-Arts 23, quai de Conti 75006 Paris • http://www.academie-des-beaux-arts.fr**

sommaire

☛ page 2
Editorial

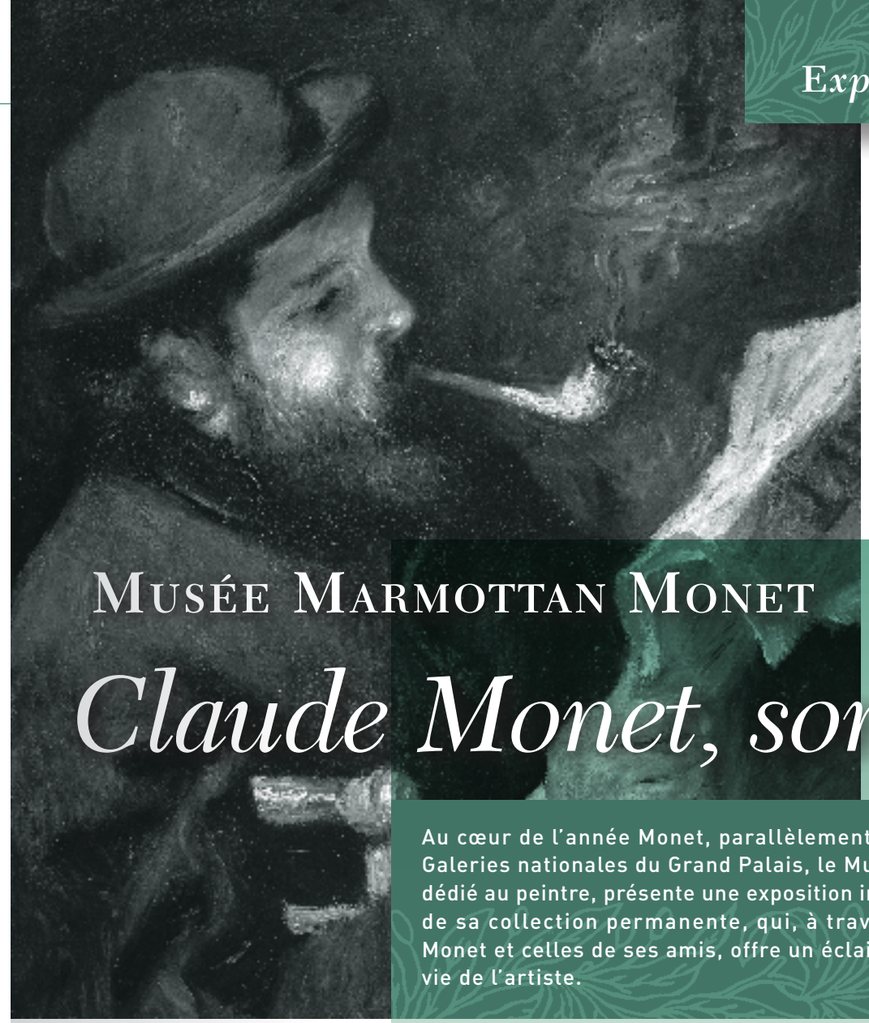
☛ pages 3 à 5
Exposition :
Musée Marmottan Monet : « Claude Monet, son musée »
« Un Monet intime » Rencontre avec Jacques Taddei

☛ pages 6 à 23
Dossier :
« Du décor à la scénographie »

☛ pages 24 à 26
Exposition :
« Charles Garnier à l'Institut, la redécouverte d'un carnet de caricatures à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts » Par Emmanuelle Brugerolles

☛ page 27
Actualités :
Publication
Distinctions
L'ICA&CA, visite à l'Académie des Beaux-Arts

☛ page 28
Calendrier des académiciens



Musée Marmottan Monet
Claude Monet, son musée

Au cœur de l'année Monet, parallèlement à la rétrospective des Galeries nationales du Grand Palais, le Musée Marmottan Monet, dédié au peintre, présente une exposition inédite et exceptionnelle de sa collection permanente, qui, à travers les 138 œuvres de Monet et celles de ses amis, offre un éclairage plus intime sur la vie de l'artiste.

À travers cette exposition, complémentaire de celle présentée au Grand Palais centrée sur certains chefs d'œuvre, se révèle un Monet intime et attachant.

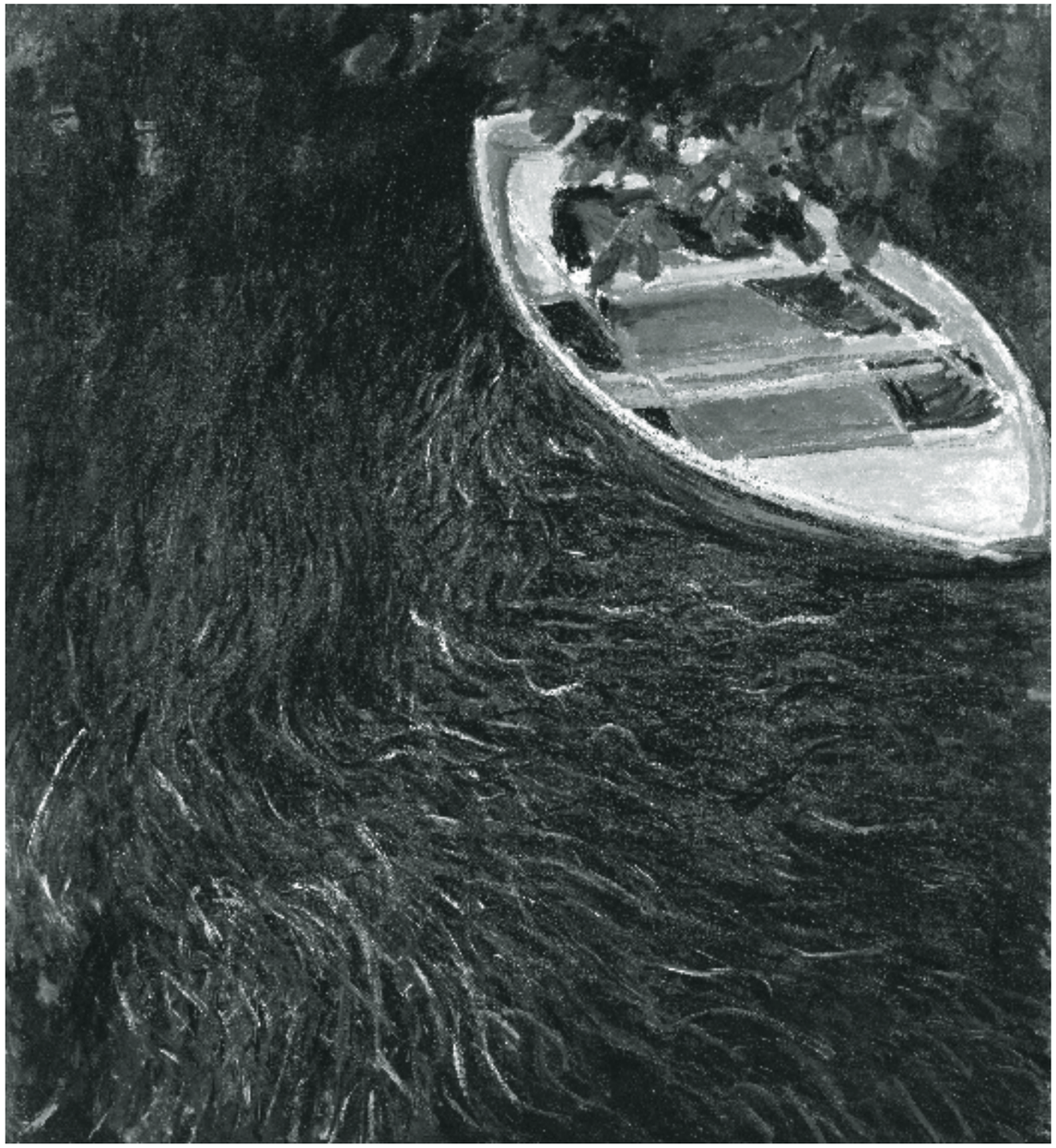
À cette occasion, les rotondes et la grande galerie du rez-de-chaussée, ainsi que la rotonde des *Nymphéas* et la salle Bernheim, mettront à l'honneur 136 œuvres de Monet ainsi que quelques toiles de ses contemporains. Depuis 1932, date à laquelle Paul Marmottan lègue à l'Académie des Beaux-Arts la totalité de ses collections, l'hôtel particulier – devenu musée en 1934 – n'a cessé de s'enrichir grâce à des donations exceptionnelles. Le legs de Michel Monet, s'inscrivant dans cette continuité, apparaît, à bien des égards, comme un geste historique. Tout d'abord parce qu'il a permis au musée d'accueillir la plus importante collection d'œuvres de Claude Monet au monde, mais avant tout parce qu'il constitue un témoignage direct de l'artiste : ce sont des œuvres qu'il conservait auprès de lui, ses propres toiles et quelques-unes de ses amis, qu'il gardait précieusement.

L'exposition regroupe ainsi une centaine de toiles et 29 dessins (parmi lesquels 21 caricatures et 8 carnets de dessins), mais aussi des carnets de comptes, des lettres de correspondance… autant de pièces qui permettent de s'immiscer dans la vie intime de Claude Monet, montrant les multiples facettes de son travail et rendant compte de la richesse artistique d'une époque qu'il a su marquer de son empreinte. Pas à pas, au fil des œuvres de jeunesse et jusqu'aux derniers *Nymphéas*, des portraits aux paysages urbains ou ruraux, de Paris à Londres, en passant par la Normandie et Giverny, mais aussi grâce aux portraits de Monet, peints ou dessinés par ses amis – Manet, Renoir, Carolus-Duran, Lhuillier –, jamais le peintre n'aura été autant dévoilé à travers une exposition, dans le musée qui porte aujourd'hui son nom. ◆

En haut : Auguste Renoir, Claude Monet lisant, *1872, huile sur toile.*
© Musée Marmottan Monet, Paris / Bridgeman Giraudon / presse

Ci-dessus : Claude Monet, Portrait de Poly, *1886, huile sur toile.*
© Musée Marmottan Monet, Paris / Bridgeman Giraudon / presse

Musée Marmottan Monet, du 7 octobre au 20 février
www.marmottan.com



Un Monet intime

Rencontre avec* Jacques Taddei*, directeur du Musée Marmottan-Monet
Propos recueillis par Nadine Eghels

Nous sommes au Musée Marmottan-Monet, qui présente une nouvelle exposition consacrée à Monet, en pleine année Monet… Quelle est la singularité de cette exposition au milieu de cet hommage général à Monet ?

Il est assez naturel que nous fassions une exposition sur Monet, puisque ce musée recèle la collection la plus importante d'œuvres de Monet (138 pièces), et qu'il est le seul musée au monde à porter son nom. Dans cette « année Monet », nous avons commencé par l'exposition « Monet et l'abstraction », en partenariat avec le musée Thyssen-Bornemisza de Madrid, qui a connu un grand succès. Ensuite j'ai pensé qu'il serait intéressant de montrer un Monet plus intime, à travers une collection d'œuvres très diverses produites tout au long de la vie du peintre. En effet, nous possédons ici un résumé de son oeuvre, depuis ses premières caricatures réalisées entre 14 et 18 ans, jusqu'à sa dernière toile, peinte en 1926. Au milieu de ce parcours, nous avons bien sûr le tableau célébrissime qui a donné son nom à l'impressionnisme, *Impression soleil levant*. Mais il y a aussi des choses très diverses, et plus rarement exposées : carnets de croquis, pastels, dessins… Tout cela forme un ensemble cohérent qui retrace la vie du grand artiste, mais de manière plus personnelle que les expositions uniquement centrées sur certains chefs-d'œuvre. Notre exposition est donc tout à fait complémentaire de celle présentée au Grand Palais, l'une offrant au public l'opportunité de découvrir, exceptionnellement réunis pour l'occasion, des chefs d'œuvre dispersés aux quatre coins du monde, l'autre permettant de voir dans leur ensemble les chefs d'œuvres appartenant à une même collection. Nous avions d'ailleurs émis l'idée d'un billet couplé pour ces deux expositions, mais ce projet n'a pas trouvé l'écho souhaité. Gageons que les amateurs de Monet, et de peinture en général, trouveront le chemin du Musée Marmottan-Monet afin d'approfondir ici leur perception de l'œuvre.

L'exposition présente-t-elle également des œuvres d'autres artistes, en résonance avec celles de Monet, comme c'est souvent le cas dans ce Musée Marmottan-Monet qui nous a habitués à des confrontations inédites, à des regards singuliers, à des perspectives nouvelles ?

Oui, on trouve aussi des portraits de lui réalisés par ses amis, par Renoir, par Manet, beaucoup d'œuvres qu'il avait reçues, qu'il conservait chez lui à Giverny, avec d'autres toiles qu'il avait peintes et laissées à Giverny… c'est un peu comme son jardin secret, il y a par exemple un tableau de Chéret, dédié « à son ami Claude Monet », une eau-forte de Pissarro qui lui est également dédicacée. Outre les 138 œuvres de Monet, on peut donc découvrir des œuvres de Renoir, Jondkind, Boudin, qu'il conservait précieusement et revêtaient pour lui une valeur affective et symbolique. Il y aussi les esquisses qu'il avait faites pour les grandes décorations de l'Orangerie, et qu'il n'a pas vues achevées puisqu'il est décédé trois ans avant l'inauguration du lieu. Ce que notre exposition présente, ce ne sont pas uniquement les œuvres abouties (avec les grands tableaux, *Impression soleil levant* mais aussi *Le train dans la neige*, *La gare Saint-Lazare* et bien sûr les merveilleux *Nymphéas*) mais tout le cheminement, secret et parfois douloureux, qui préside à la création artistique. ◆

“Outre les 138 œuvres de Monet, on peut donc découvrir des œuvres de Renoir, Jondkind, Boudin.”

Ci-dessus : Claude Monet, La Barque*, 1887, huile sur toile.* © Musée Marmottan Monet, Paris / Bridgeman Giraudon / presse
A droite : Claude Monet, Nymphéas. Effet du soir*, 1897, huile sur toile.* © Musée Marmottan Monet, Paris / Bridgeman Giraudon / presse

Du décor à la Scénographie

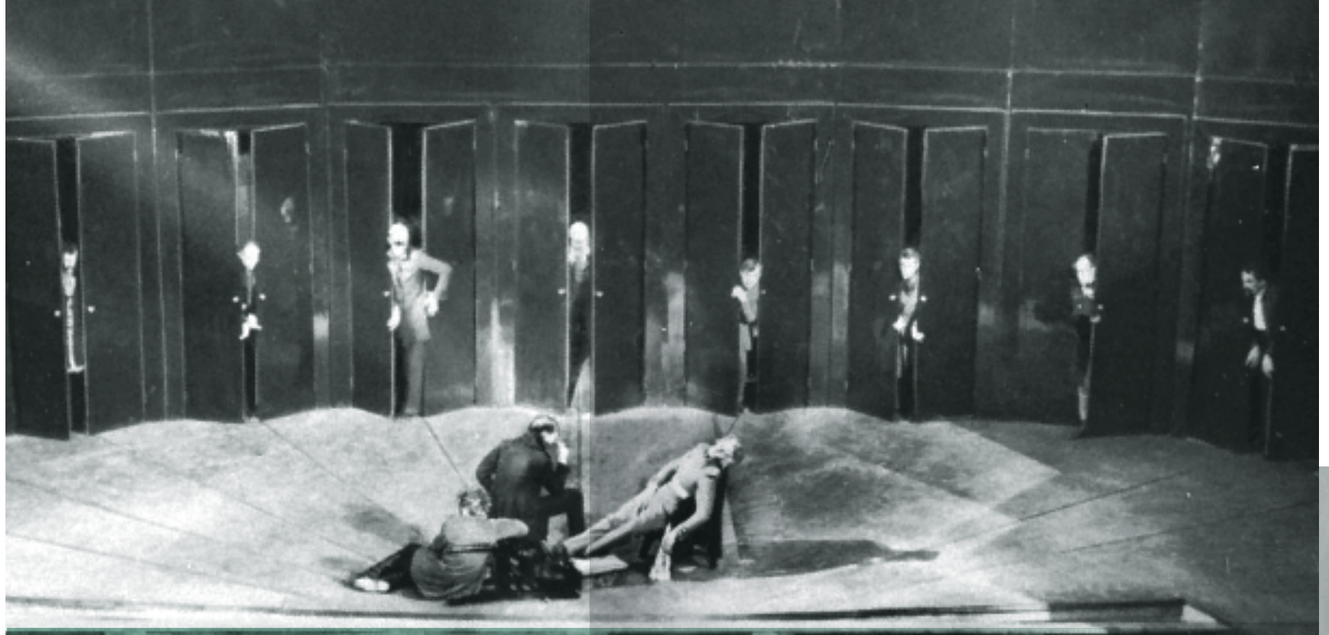
Aux premières décennies du siècle dernier, les liens de maîtres de la peinture et des metteurs en scène et chorégraphes ont marqué la création des décors et costumes de scène ; ils ont contribué à en affirmer l'originalité.

Pour le peintre, elle s'inscrivait dans son œuvre, aussi marginale qu'elle puisse paraître, car elle répondait à un engagement personnel dans le jeu collectif de la représentation.
*Un seul exemple : quand Charles Dullin, le directeur du Théâtre de l'Atelier, s'apprêtait à créer l'*Antigone *de Jean Cocteau, Picasso avait accepté de concevoir le décor. A Dullin, il tendit un morceau de papier bleu, volontairement froissé, préfiguration d'une seule toile de jute peinte en bleu lessive. Peu avant la « première », il se présenta au théâtre, se promenant de long en large devant elle. Il a commencé par frotter un bâton de sanguine sur une planche qui, à cause de l'inégalité du bois, devint du marbre. Ensuite, il prit une bouteille d'encre, traça des motifs, noircit quelques vides, et trois colonnes apparurent en noir et sanguine.*
Effet si magistral que Dullin et Cocteau applaudirent !

Dans les années 1970, la notion de décor dans ce qu'elle impliquait d'illustration tendit à s'effacer, la recherche d'une organisation de l'espace scénique conforme aux nécessités dramaturgiques de l'œuvre, intégrant le terme de scénographie.

Paul-Louis Mignon, historien du théâtre, correspondant de l'Institut

Siddharta, *2010,*
chorégraphie Angelin Preljocaj, scénographie : Claude Lévêque.
Ballet de l'Opéra national de Paris. Photos Anne Deniau / Opéra national de Paris



L'espace scénique, un univers en mutation

Par* Jean Chollet, *journaliste, critique dramatique, directeur de publication de la revue* Actualité de la Scénographie *de 1983 à 2005

A gauche : Le Revizor *(l'Inspecteur Gouvernemental) de Nikolay Gogol, mise en scène Vsevolod Meyerhold, Moscou, 1926.* Photo DR

Ci-dessous : le mécaniciens dans Le Songe d'une nuit d'été *de William Shakespeare, mise en scène Peter Brook, 1970.* Photo Shakespeare Center Company

Depuis leurs origines, les grandes mutations des arts de la scène ont toujours été accompagnées d'une évolution de la plastique scénique engageant parfois une remise en cause ou une transformation de l'architecture du lieu de représentation. De l'Antiquité à l'ordre italien, chacun des grands courants du théâtre en témoigne. Sans remonter plus avant dans le temps, on peut situer une profonde reconversion de l'espace scénique à la fin du XIXe siècle, en particulier sous les influences des théoriciens réformateurs Adolphe Appia (1862-1928) et Edward Gordon Craig (1872-1966), dont les définitions du théâtre nécessitent de nouvelles spatialités et de nouvelles esthétiques. Elles s'expriment dans un premier temps avec les expériences novatrices des metteurs en scènes Vsevolod Meyerhold, en Russie, Max Reinhardt et Erwin Piscator, en Allemagne, dans les années vingt. Longtemps accompagnateur de l'illusion à travers les toiles peintes et la perspective, le décor doit s'ouvrir sur de nouvelles voies dans une mouvance conceptuelle croisant le constructivisme, le symbolisme ou l'abstraction dans un rejet du naturalisme. Si les influences picturales demeurent, elles se traduisent d'une manière différente, surtout dans le théâtre chorégraphique en France, avec les concours d'artistes tels Picasso, Braque, Miró, Fernand Léger, Sonia Delaunay ou Max Ernst, dont les œuvres servent parfois de toiles de fond en exprimant un univers lié à la thématique du ballet. Au théâtre dramatique, les décors évoluent vers une forme de dépouillement, notamment sous les influences de Christian Bérard auprès de Louis Jouvet à partir des années trente, puis de Léon Gischia dans ses collaborations avec Jean Vilar engagées à partir de 1947 pour le Festival d'Avignon et le Théâtre National Populaire. C'est dans ce courant que se développent les créations novatrices d'André Acquart aux côtés de Roger Blin et Jean-Marie Serreau, et de René Allio avec Roger Planchon, ou celles de Gilles Aillaud et de Michel Raffaelli. La notion décorative et illustrative laisse place à une priorité accordée à la création d'un espace adapté à l'expression de l'action dramatique à travers une organisation spatiale souvent architecturée de la scène à même de faire écho à une dramaturgie et à établir une relation signifiante avec elle. Pour marquer cette rupture, le décorateur fait place au scénographe, dans une réappropriation d'une terminologie utilisée déjà dans la Grèce antique (skênêgraphia).

> « Le décorateur fait place au scénographe, dans une réappropriation d'une terminologie utilisée déjà dans la Grèce antique (skênêgraphia). »

Scénographie et modernité

À partir des années 1970, de nouvelles émergences se manifestent et élargissent le renouvellement des pratiques scénographiques. Suscitées par les nouvelles formes de représentations souhaitées par une nouvelle génération de metteurs en scène, elles tendent, dans le rejet de l'image descriptive ou de l'énumération symbolique, à privilégier une relation étroite avec l'environnement architectural pour intervenir comme une proposition au jeu de l'acteur à l'intérieur ou à l'extérieur du cadre de scène. À l'orée de cette période, trois créateurs à travers leurs rhétoriques respectives en éclairent la portée. Guy-Claude François, avec le Théâtre du Soleil, développe une prise en compte de la totalité de l'espace de représentation en redéfinissant le rapport entre comédiens et spectateurs. Richard Peduzzi, aux côtés de Patrice Chéreau, aborde l'espace scénique avec expression architecturale forte qui ne se limite pas à une référence à un lieu ou à une époque, mais dégage une efficacité narrative et dramatique dans la modulation de l'espace, que ce soit pour le théâtre ou pour l'opéra. Auprès de Jacques Lasalle puis d'Antoine Vitez, Iannis Kokkos cultive dans la légèreté de ses compositions scénographiques la recherche d'un "réalisme enchanté" à même de nourrir un argumentaire adapté à la représentation. Dans leur sillage et avec la singularité de leur pratique, nombreux praticiens ont à divers titres contribués à l'élargissement et au renouvellement de la création scénographique, devenue au fil des années de plus en plus constitutive de la dramaturgie et de la mise en scène, au théâtre comme pour le lyrique. De Michel Launay à Nicky Riéty ou Jean-Marc Stehlé, de Jean-Pierre Vergier à Jacques Gabel ou Chantal Thomas, de Daniel Jeanneteau à Emmanuel Clolus ou Eric Soyer, les exemples ne manquent pas, et ils contribuent à la modernité des arts de la scène et à leur résonance dans le monde d'aujourd'hui. Suivant les cas et dans leurs diversités, les réalisations des scénographes se nourrissent d'influences diverses, picturales, cinématographiques, plastiques, plus ou moins adoptées en fonction de la représentation d'une œuvre dramatique ou musicale. Leurs évolutions ont été confortées par le développement des moyens techniques qui les accompagnent : la machinerie des décors devenue de plus en plus performante et sophistiquée, les développements des techniques de la lumière et du son, l'utilisation de nouveaux matériaux, offrant une nouvelle gamme de possibilités et de souplesse d'applications. Mais la nouveauté la plus remarquée de ces nouvelles technologies depuis quelques années reste l'utilisation de la vidéo, en captation directe ou enregistrée, et la projection d'images filmées ou de synthèse, qui élargissent le potentiel scénographique et contribuent à l'élaboration d'un nouveau vocabulaire scénique, à condition d'être judicieusement utilisée et en fusion avec le théâtre, l'opéra ou la danse contemporaine.

Le costume dans tous ses états

Autre élément visuel de la réalisation scénique, le costume a connu à travers les siècles de profondes évolutions qui ont logiquement ont accompagné les mutations des décors, pour établir une relation la plus juste entre le corps et l'espace. Avec la prise en compte de la morphologie de l'acteur, il contribue, dans sa métamorphose, à une traduction signifiante de la condition sociale du personnage et de sa psychologie. En France, les créations de Léon Gisha au début des années cinquante marquent par leurs formes épurées et leur polychromie une rupture avec un réalisme illustratif généralement pratiqué à l'époque. Il sera suivi par d'autres créateurs qui, outre les nécessités portées par de nouvelles dramaturgies, s'engagent dans les voies définies en 1955 par Roland Barthes, auteur d'un texte moralisateur de la fonction du costume (*Les maladies du costume de théâtre*). Relevant son ambiguïté, il précise " Le costume n'est rien de plus que le second terme d'un rapport qui doit à tout instant joindre le sens de l'œuvre à son extériorité". À partir des années soixante-dix, on assiste à une plus grande précision des formes et des détails pour ce qu'ils apportent de lisibilité palpable dans la représentation. Que ce soit dans la transposition de costumes historiques ou contemporains, il s'agit de trouver une correspondance organique avec le personnage. Le choix et le traitement des matières qui servent à leur composition marquent tout autant que l'esthétique retenue, la finalité expressive recherchée par le metteur en scène en complémentarité du décor. Parmi les créateurs de costumes de ces dernières décennies, pour le théâtre ou l'opéra, on peut citer les collaborations fructueuses de Françoise Tournafond avec le Théâtre du Soleil, de Patrice Cauchetier avec Jean-Marie Villégier, Jean-Pierre Vincent ou Alain Françon, de Chloé Obolensky avec Peter Brook, mais aussi les créations de Iannis Kokkos, Alain Chambon, Cidalia Da Costa ou Pascale Bordet, sans oublier les apports des grands couturiers, Thierry Mugler et Christian Lacroix. ◆

Une scénographie structurale et structurante

Entretien avec* Stéphane Braunschweig*, metteur en scène, directeur du Théâtre national de la Colline
Propos recueillis par Nadine Eghels

Vous signez le plus souvent la scénographie des spectacles que vous mettez en scène. Comment concevez-vous ce travail ? La scénographie fait-elle partie intégrante de la mise en scène d'un spectacle dès sa conception où s'agit-il de deux moments séparés, de deux approches différentes qui se conjuguent ?

S.B. : Le fait que je ne fasse jamais appel à un scénographe extérieur (si l'on met à part quelques expériences de co-scénographies avec Giorgio Barberio Corsetti il y a une quinzaine d'années) montre que je ne peux pas dissocier mon travail de metteur en scène de celui de scénographe. Mais je considère qu'il y a aussi une sorte d'autonomie du geste plastique. Quand je décide de monter une pièce, je commence par établir la distribution et par concevoir la scénographie, dans une phase qui se situe en amont de la dramaturgie. Pour moi, la scénographie est rarement le fruit d'une dramaturgie, c'est plutôt une vision, une vision qui aura ensuite bien sûr des conséquences décisives sur la dramaturgie. Mais dans un premier temps j'ai besoin d'aborder la scénographie de manière intuitive, en me laissant porter par ce que le texte m'évoque, sans savoir encore comment vont s'organiser les rapports entre les personnages et sans réfléchir à la mise en scène proprement dite. La première question que je me pose, c'est : de quoi ai-je besoin pour raconter cette histoire sur le plateau ? La première approche essentiellement intuitive et plastique doit ensuite pouvoir accueillir une approche plus réfléchie et élaborée, qui est celle de la dramaturgie et de la mise en scène : c'est sans doute pour cette raison que mes scénographies proposent presque toujours des possibilités de mouvements. Cette mobilité scénographique me permet de laisser ouvert le mouvement du sens jusqu'au travail avec les acteurs et me garantit que comme metteur en scène je vais pouvoir m'approprier l'espace.

Si je conçois mes scénographies très en amont (à peu près un an avant le spectacle), c'est aussi pour répéter tout de suite dans le décor, j'ai besoin d'être au cœur de la matière dans laquelle le spectacle va s'inscrire.

Votre pratique de scénographe est-elle différente lorsque vous travaillez à l'opéra ?

S.B : Quand j'ai commencé à travailler à l'opéra, j'étais intimidé parce que ce ne sont pas les mêmes échelles, et au début j'ai travaillé aussi avec un scénographe comme Bernard Michel, mais très vite je me suis mis à concevoir les décors moi-même.

Aujourd'hui ce n'est plus fondamentalement différent. Reste qu'à l'opéra, c'est la relation du visuel avec la musique qui est primordiale. La musique impose parfois une dimension plus grandiose à la scénographie, mais surtout elle oblige à penser beaucoup plus la mise en scène en amont des répétitions : on peut moins facilement arriver avec une structure ouverte qui va évoluer au fil des répétitions, bien qu'on puisse toujours remettre certains éléments en cause au cours du travail. C'est en écoutant la musique que j'imagine tous les mouvements de décor. La musique donne d'emblée une chair aux mots, cela permet de concevoir les choses à l'avance alors qu'au théâtre il faut attendre le corps des acteurs.

> “Si je conçois mes scénographies très en amont, c'est aussi pour répéter tout de suite dans le décor.”

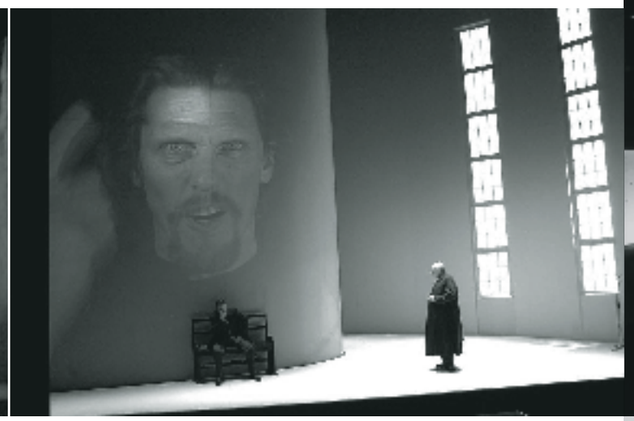
Il y a aussi la question des chanteurs : j'ai parfois fait des décors qui n'étaient pas toujours faciles à pratiquer pour les acteurs, avec des pentes assez fortes ou des contraintes physiques difficiles, ce que l'on ne peut en général pas se permettre à l'opéra. L'autre contrainte majeure à l'opéra, c'est bien sûr l'acoustique. Le plateau complètement nu et ouvert, ce n'est pas évident pour les voix. Pour les chanteurs, plus le décor est fermé, mieux c'est ! Travailler à l'opéra implique certes des contraintes mais elles sont aussi génératrices d'émotions nouvelles.

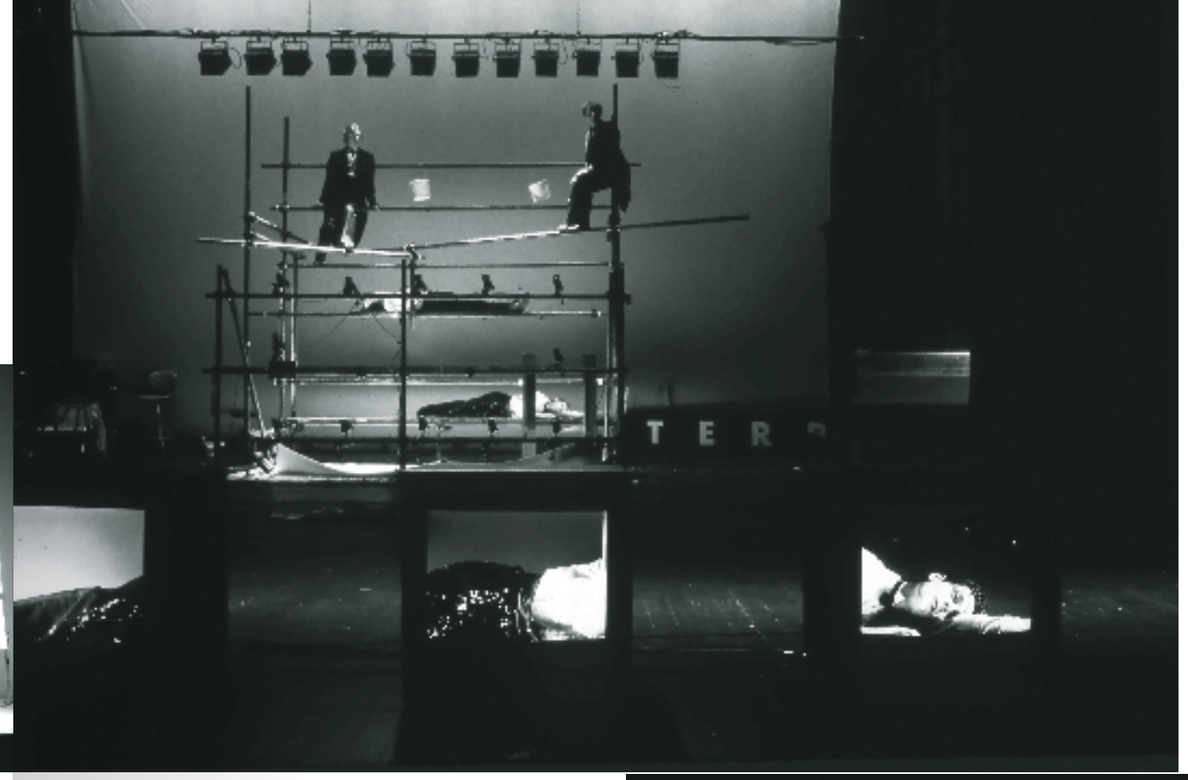
La création des costumes fait-elle partie intégrante de la conception scénographique ou en est-elle séparée ? En quoi les costumes viennent-ils renforcer ou au contraire se distinguer de la scénographie ?

S.B. : Je ne fais jamais les costumes, mais je travaille depuis quinze ans avec les mêmes collaborateurs pour la lumière (Marion Hewlett), les costumes (Thibault Vancraenenbroeck) et la scénographie (Alexandre de Dardel), de sorte que nous avons développé une grande connivence dans notre équipe. Pour les costumes je discute beaucoup avec Thibault, je réagis sur ses propositions, c'est un vrai travail de collaboration mais il en assume la création.

Autant les scénographies peuvent tendre vers une grande abstraction, autant j'aime que les costumes ramènent du réel. C'est pourquoi, depuis pas mal d'années, je n'utilise plus de costumes d'époque, mais uniquement des costumes contemporains (ou parfois un mixte : dans *Les Trois Sœurs*, la pièce commençait avec des costumes d'époque mais plus on avançait, plus ils devenaient contemporains). Au milieu d'une scénographie abstraite, je souhaite que les acteurs soient dans le réel, et des costumes contemporains les y aident naturellement. ☛

En haut : Une maison de poupée, *d'Henrik Ibsen, mise en scène et scénographie Stéphane Braunschweig, 2009.* Photo Elisabeth Carecchio





Au fil du temps, percevez-vous une évolution dans votre manière d'aborder la scénographie de vos spectacles ?

S.B.: Quand j'ai commencé à faire du théâtre, mes scénographies étaient avant tout des machines à jouer (ma compagnie s'appelait d'ailleurs « Théâtre-machine ») et je ne cherchais pas forcément à leur donner une valeur plastique. À partir de ma mise en scène du *Conte d'hiver*, suite à mon travail avec Barberio Corsetti, j'ai évolué et me suis convaincu que la scénographie doit aussi avoir une sorte d'autonomie esthétique, être aussi un objet plastique, ce qui suppose la recherche de matériaux, de formes… Il y a plusieurs pistes dans mon travail et de ce point de vue chaque scénographie se relie avec d'autres, mais par forcément avec la précédente : une piste très abstraite qui tend vers l'architecture et parfois vers la sculpture, un piste plus concrète et plus réaliste qui souvent coexiste et rentre en tension avec la première, une piste qui intègre les projections d'images… Selon les pièces que je monte, je développe telle ou telle part du vocabulaire scénographique que j'utilise.

Je pars toujours du vide (« de quoi ai-je besoin ? »), il y a donc assez peu de meubles et d'accessoires, mais presque toujours des portes (pour entrer et sortir), des fenêtres (qui donnent l'idée qu'il y a un extérieur à la scène), des chaises et des lits. À partir de ces éléments basiques, je vais inventer des volumes, des formes qui ont toujours à voir avec la structure de la pièce. La scénographie comporte une dimension à la fois structurale et structurante.

La question des rapports d'échelle avec les personnages est très importante : la hauteur des parois par exemple, est-ce que l'acteur doit avoir l'air petit ou grand dans l'espace ?

De manière générale, je m'inscris plutôt dans la verticalité, j'utilise plus rarement la vision panoramique… mais c'est l'inverse dans mon prochain spectacle, *Lulu* de Wedekind. Cela varie vraiment d'une pièce à l'autre.

Dans vos scénographies, intégrez-vous l'usage des nouvelles technologies ? Pensez-vous que la scénographie doit évoluer avec les techniques les plus innovantes ou que l'on peut encore aujourd'hui se satisfaire d'un théâtre de tréteaux ?

S.B. : Un théâtre de tréteaux, certes non, d'ailleurs je n'ai jamais pensé faire du théâtre de tréteaux, justement parce que la dimension plastique en est absente ! Même si elle n'est pas décorative et pas forcément spectaculaire, l'image est très importante dans mon travail. Quant aux nouvelles technologies, j'ai été l'un des premiers à les utiliser en France en 1993, dans un spectacle réalisé à quatre mains avec Barberio Corsetti, *Docteur Faustus* (d'après Thomas Mann), où la scénographie reposait entièrement sur la vidéo, dans l'esprit des recherches d'avant-garde qu'il pratiquait depuis pas mal de temps en Italie.

À l'époque, il y avait en France une forte résistance vis-à-vis des nouvelles technologies, à laquelle je n'échappais pas moi-même, mais en même temps j'ai toujours pensé qu'il fallait aussi accompagner l'évolution technologique, et j'étais très agacé par la formule réductrice « le théâtre, c'est un acteur et un texte ». En découvrant la poésie incroyable du travail de Barberio Corsetti, où la recherche vidéo s'inscrivait surtout dans un cadre chorégraphique et explorait les rapports du corps de l'acteur à l'image virtuelle, je lui ai proposé de mettre ses recherches au service d'une dramaturgie textuelle, et nous avons créé *Docteur Faustus*. Ce travail m'a ouvert d'immenses perspectives, j'ai entrevu tout ce que l'on pouvait faire (et ne pas faire), et j'ai ensuite conçu plusieurs spectacles où la vidéo était un élément central, *La Flûte enchantée* et le *Ring* à l'opéra, *Prométhée enchaîné* au théâtre, et puis d'autres où la vidéo intervenait de manière ponctuelle comme un élément possible, parmi d'autres. Aujourd'hui je ne recherche pas systématiquement à intégrer des technologies nouvelles, mais quand j'en ai besoin, je m'en sers, sans résistance, sans scrupules et sans réserve. Je sais que c'est un outil à ma disposition. Depuis quelques années, on assiste à un foisonnement de spectacles utilisant abondamment les nouvelles technologies, comme si on ne pouvait plus faire du théâtre contemporain sans elles. Je pense que c'est un effet de mode et d'optique, et que certains spectacles technologiquement très élaborés sont en fait complètement ringards. Ce n'est pas le signe d'une vraie modernité, mais si on utilise ces technologies à bon escient, dans une vraie nécessité dramaturgique, elles peuvent être un outil fabuleux.

Et les nouvelles technologies, ce n'est pas que la vidéo ! Ce sont aussi les projecteurs asservis, et ces jeux d'orgues électroniques qui permettent des effets incroyables et des subtilités infinies dans la gradation de la lumière. Idem pour le son. Le spectateur ne les remarque pas forcément, mais aujourd'hui on ne pourrait plus s'en passer…

Il y aussi le traitement numérique en temps réel, qui se développe beaucoup aujourd'hui, mais pour ma part je n'y ai pas encore eu recours, je n'en ai pas éprouvé le besoin ou pas encore compris ce que ça pouvait m'apporter. Mais peut-être y viendrai-je un jour… Ce qui compte c'est que la technologie fasse sens et qu'elle ne soit pas une vaine recherche d'elle-même. De ce point de vue je me méfie un peu de ce qui donne parfois l'impression d'une recherche ultra-sophistiquée. Je préfère le raffinement à la sophistication ! ◆

“Si on utilise ces [nouvelles] technologies à bon escient, dans une vraie nécessité dramaturgique, elles peuvent être un outil fabuleux.”

En haut, à gauche : L'Or du Rhin *de Richard Wagner, direction musicale Simon Rattle, mise en scène Stéphane Braunschweig, Aix-en-Provence, 2006.* Photo Elisabeth Carecchio

En haut, à droite : Brand, *d'Henrik Ibsen, mise en scène Stéphane Braunschweig, Théâtre National de Strasbourg, 2005.* Photo Elisabeth Carecchio

Page suivante : Docteur Faustus, *d'après Thomas Mann, mise en scène Stéphane Braunschweig et G. Barberio Corsetti, 1993.* Photo Elisabeth Carecchio

Mille francs de récompense, *de Victor Hugo, mise en scène Laurent Pelly, scénographie Chantal Thomas. Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées, 2010.*
Photo Polo Garat - Odessa

Scénographe sur le chantier de l'œuvre.

Rencontre avec* Chantal Thomas *scénographe
Propos recueillis par Dominique Darzacq, critique dramatique

La scénographe Chantal Thomas est au metteur en scène Laurent Pelly, ce que Richard Peduzzi est à Patrice Chéreau, ou encore, Anna Viebrock au suisse Christoph Marthaler. L'alter ego sans qui l'œuvre ne serait pas la même. Depuis 1988, elle a signé pour lui une trentaine de décors, au théâtre comme à l'opéra. Parmi ceux-ci, ceux de la pièce *Le Roi nu* de Schwartz, qui lui valut d'être couronnée par le Prix du syndicat de la critique en 2004.

Comment concevez-vous votre rôle ? Doit-on dire scénographe ou décorateur ?

Aujourd'hui le mot décorateur est devenu un peu tabou. Sans doute parce que plus lié à une idée d'illustration, de décor comme « habit » du spectacle, alors qu'avec la scénographie on est dans une conception tridimensionnelle. Si on prend au mot la traduction de scénographie : « écrire la scène », ça me convient tout à fait, car il s'agit bien pour moi de collaborer avec le metteur en scène à l'écriture d'une dramaturgie dans l'espace. C'est à dire que le décor ne se contente pas d'être une image, il est pourvoyeur de parcours, provocateur de jeu. Personnellement, j'aime à amplifier l'espace de jeu en jouant sur des hauteurs différentes soit par des escaliers, soit par l'organisation de différents plans, selon les situations que suggère le texte ou le livret.

C'est à dire que pour vous le décor est un outil de la représentation ? Une « machine à jouer » comme le disait René Allio ?

Oui, tout à fait .Par exemple, Laurent a un esprit très ludique, il aime jouer avec l'espace et les éléments du décor, et j'ai eu, parfois, vraiment l'impression de lui fournir une machine à jouer avec plein d'outils qu'il peut utiliser ou pas.

Même si nous nous connaissons et travaillons ensemble depuis vingt ans, le processus n'est heureusement jamais pareil ; il peut avoir une idée très précise de ce qu'il veut, et alors il l'exprime par un petit croquis, sinon, je pars de zéro et nous avançons en échangeant des propositions. Parfois nous partons d'une référence à la peinture, au cinéma ou à l'idée d'un espace en soi. Il peut me dire : je voudrais que ce soit une boîte, ou que ça ressemble à une cuvette. Après, c'est à moi de matérialiser l'idée abstraite, et de la développer.

Mais quelle que soit la proposition initiale, il me semble que notre travail s'imprègne de nos univers personnels très liés à l'enfance et que nous cherchons au tréfonds de notre mémoire des images mentales qui stimulent l'imaginaire du spectateur.

Avec Laurent Pelly vous concevez également les décors pour l'opéra. Est-ce que ça implique un geste différent ?

La différence est qu'à l'opéra il s'agit de chanteurs et qu'il faut les entendre le mieux possible. S'y ajoute le problème des choristes et de leurs déplacements. Laurent, en effet, aime à les faire travailler comme des acteurs et non comme un groupe compact qui se déplace simplement de cour à jardin. La scénographie doit donc réfléchir à des espaces de déplacement, trouver des éléments ou des contraintes qui influent sur leur manière de marcher, comme nous venons de la faire à Londres avec *Manon*, où tout un rapport entre le sol et les différents lieux de l'histoire faisait se croiser des allées en pente.

Comme à l'opéra on dispose de moyens plus importants qu'au théâtre, on peut se permettre beaucoup plus de choses, d'avancer sur des techniques innovantes et de faire s'interpénétrer des univers très différents comme la vidéo. Aujourd'hui les décors d'opéra ont largement rattrapé le théâtre.

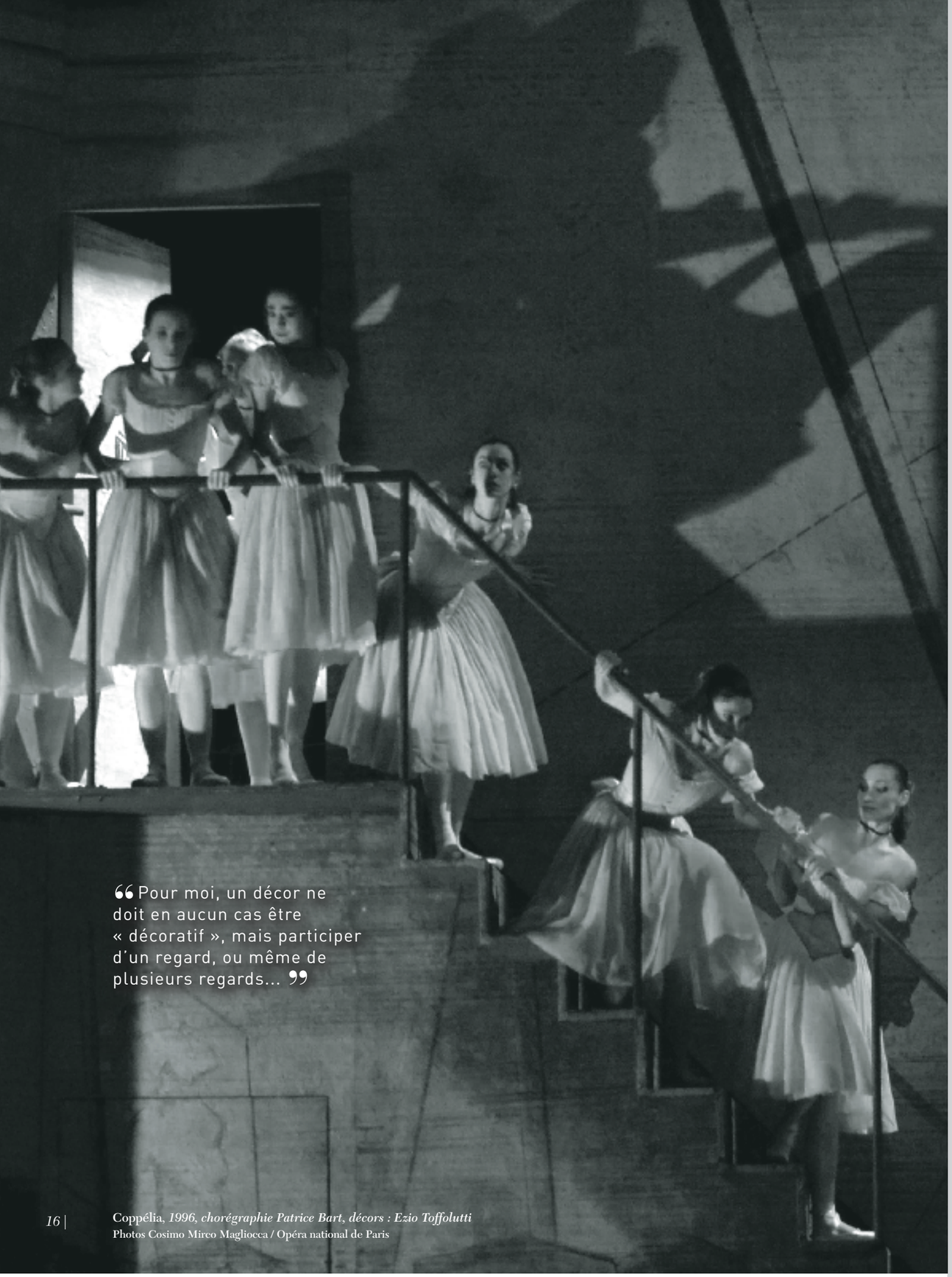
Laurent Pelly signe tous les costumes de ses spectacles, arrive-t-il qu'ils influent sur la scénographie ?

Quand on sait que les costumes vont être très caractérisés, il est important que la scénographie soit un peu en retrait. Ainsi par exemple, pour *Mille francs de récompense*, je savais que le parti pris de costumes aux silhouettes très marquées suffiraient à indiquer l'époque et le caractère social des personnages, je n'avais pas besoin, ni l'envie d'en rajouter avec papier peint, salon bourgeois et mansarde qui auraient souligné un premier degré mélo de la pièce. J'ai préféré faire un clin d'œil à l'humour de Victor Hugo et assez vite imaginé un décor très graphique dans l'esprit de Daumier, qui en trois coups de crayon suggère les personnages et leur environnement. Chose curieuse, en travaillant la maquette, je me suis aperçue que les murs, que je n'avais pas faits, se voyaient sans problème !

> « En travaillant la maquette, je me suis aperçue que les murs, que je n'avais pas faits, se voyaient sans problème ! »

Ce que j'aime beaucoup dans ma collaboration avec Laurent Pelly, c'est que chaque fois ça me plonge dans des univers que je ne connaissais pas forcément, tient en alerte ma curiosité et m'oblige à changer de registre. Personnellement, je n'ai pas envie d'être une machine à décor. Ce qui m'intéresse, que ce soit avec Laurent ou avec d'autres metteurs en scène, c'est tous les « à côtés » de mon travail, avoir à réfléchir aux problèmes de la réalisation, trouver des techniques nouvelles, penser à tout l'artisanat, de la lumière à la régie plateau, qu'impliquent mes propositions.

Parce que lorsque je fais un décor, je me raconte mon histoire, et imagine ce qui va s'y passer, j'essaie également d'assister aux répétitions. Il ne s'agit pas tant de « vendre » mon décor, mais d'en donner le mode d'emploi, faire en sorte que la scénographie enrichisse la mise en scène. ◆



“Pour moi, un décor ne doit en aucun cas être « décoratif », mais participer d’un regard, ou même de plusieurs regards… ”

Coppélia, *1996, chorégraphie Patrice Bart, décors : Ezio Toffolutti*
Photos Cosimo Mirco Magliocca / Opéra national de Paris

La scénographie des spectacles chorégraphiques

Rencontre avec* Brigitte Lefèvre*, directrice de la danse à l’Opéra de Paris
Propos recueillis par Nadine Eghels

Comment percevez-vous l’évolution de la scénographie des spectacles chorégraphiques tout au long de votre carrière à l’Opéra de Paris ?

De manière générale, on accorde de plus en plus d’importance à la question de la scénographie, qui est devenue un élément constitutif du spectacle plus qu’un simple « décor ».

Pour moi, il est fondamental de toujours partir de « l’espace nu » (en référence au livre de Peter Brook), tant pour le metteur en scène que pour le chorégraphe. Par ailleurs, cet espace n’est jamais réellement nu, mais bon… En tout cas il faut avoir l’idée d’une chose qui se construit. Chez un des plus grands chorégraphes, Balanchine, la scénographie se réduit le plus souvent à des pendrillons noirs, avec dans le fond un cyclo bleu dont la couleur peut varier… et basta cosi, la scénographie c’est la danse, et le corps des danseurs qui la dessine en relation avec la musique.

Pour moi, un décor ne doit en aucun cas être « décoratif », mais participer d’un regard, ou même de plusieurs regards. Il faut intégrer aussi la lumière, qui est fondamentale, et les costumes, tout cela forme un ensemble indissociable au final. C’est à chaque fois une aventure tout à fait nouvelle, que ce soit avec Ezio Toffolutti, un amoureux du théâtre qui a travaillé notamment avec Benno Besson et signé lui-même des mises en scène, ou avec Paul Andreu, grand architecte qui, à l’opposé des immenses constructions claires auquel il est accoutumé, dit ici vouloir explorer l’ombre, ou encore avec Claude Levêque qui a su formidablement « collaborer » avec Angelin Preljocaj lors d’une des dernières créations du Ballet *Siddharta* sur la création musicale de Bruno Mantovani. C’est surtout, chaque fois, la magie des rencontres. Car qu’est-ce qu’une scénographie sinon la concrétisation d’une relation très forte entre des personnalités artistiques qui en même temps sont chacune très engagées dans leur pratique ? À l’Opéra de Paris on travaille tout le temps avec la même troupe de ballet, avec la même direction artistique. Dans la constitution d’une équipe et l’élaboration d’un spectacle, il s’agit donc chaque fois de privilégier à la fois ce qui paraît le plus juste, le plus évident, et le plus aventureux.

Au départ, je ne suis pas certaine que les scénographes artistes que nous sollicitons, ou qui sont sollicités par les chorégraphes, pourront se comprendre et s’entendre avec eux. C’est toujours un peu risqué, et c’est projet par projet que les choses peuvent se mettre en place et vivre. Ce n’est pas forcément parce qu’un décor est magnifique, imposant, que le spectacle est plus beau.

Est-ce que parfois, comme cela se produit au théâtre avec les metteurs en scène, les chorégraphes sont leurs propres scénographes, et conçoivent la scénographie dans le même geste que la chorégraphie ?

Tous les cas de figure se présentent. Certains chorégraphes savent très bien avec qui ils veulent travailler, parfois ils souhaitent poursuivre et approfondir une collaboration avec un scénographe, un peintre ou un plasticien. D’autres au contraire ont connu des compagnonnages et ont envie d’en découvrir d’autres. Enfin certains chorégraphes se passent de scénographe et assument eux-mêmes cette dimension dans la conception du spectacle.

La danse implique des contraintes techniques et spatiales que le scénographe doit intégrer dans son approche, tous les scénographes s’y plient-ils volontiers ?

Ces contraintes sont très variables, je me souviens par exemple d’un spectacle au Théâtre Marinsky de Saint-Pétersbourg, je crois que c’était Bayadère, où les décors des premier et troisième actes étaient très restreints, du fait que les danseurs dansaient peu, c’était plutôt une sorte de pantomime qui ne demandait pas à l’espace de pouvoir se déployer comme à l’Opéra Garnier, où les danseurs ont 19 mètres d’ouverture et à peu près autant de profondeur, et c’est encore trop petit car ils sautent, bondissent, s’élancent de part en part. Par ailleurs, la contrainte a toujours été génératrice de créativité, c’est valable aussi pour les scénographes !

La scénographie est-elle nécessaire à la danse ou les corps suffisent-ils pour occuper l’espace ?

Bien sûr la scénographie est nécessaire mais parfois on peut ressentir une beauté immense dans un studio sans lumières ni costumes, avec juste le corps des danseurs, ☛

☛ et là c'est une autre émotion qui se matérialise, indépendante de l'intention ou de la volonté du chorégraphe.

Au siècle dernier, il y avait la grande tradition des peintres qui faisaient des décors pour les ballets, qu'en est-il aujourd'hui ?

Il ne faut surtout pas que cette tradition se perde. Cela nous est arrivé très récemment avec un ballet contemporain, le décor a été fait par un peintre, c'est une peinture différente bien sûr, il ne s'agit plus de représenter une perspective ou un paysage en arrière-fond. C'est terrible quand un savoir-faire se perd. Tout cela doit être intégré et valorisé dans les productions d'une maison comme la nôtre, qui a la chance de réunir une quantité importante de savoir-faire précieux et menacés d'extinction.

Que deviennent les décors après les représentations ? Peut-on changer de décor si la production est reprise plus tard ?

C'est toujours très délicat, des vibrations se sont rencontrées, des sensibilités se sont accordées… mais il arrive parfois aussi que ce soit un échec, que la rencontre n'ait pas été fructueuse. Quant au stockage et à la conservation des décors, c'est un vrai problème. On ne peut évidemment pas tout garder, et le décor doit être animé, il prend son sens avec le spectacle. Même s'il n'est pas prévu que la production soit reprise, on garde les décors le plus longtemps possible, car on se sait jamais… .En revanche, ils ne sont pas utilisés pour d'autres créations, il s'agit chaque fois d'une aventure particulière, d'un projet sur mesure qui ne peut être recyclé. Pour les costumes, c'est différent, les ballets russes par exemple ont beaucoup réutilisé leurs costumes dans différentes productions.

Parfois, on peut réutiliser des éléments de décor. J'avais demandé à Jean-Claude Gallotta de créer un ballet pour la Compagnie, et à Daniel Jeanneteau de faire la scénographie qui était très belle, une sorte d'entonnoir renversé, qui comportait des pendrillons un peu particuliers qu'on a appelé des « Gallotta ». Et bien, on continue aujourd'hui à les utiliser, et à les appeler ainsi. De temps en temps quelqu'un nous demande quel est ce terme technique inconnu !

Il faut donc se garder de toute position de principe et évaluer chaque situation, en se disant que l'action de recycler constitue aussi un geste artistique. Mais il faut le faire avec discernement et respect des œuvres.

Les nouvelles technologies ont-elles fait évoluer significativement les décors pour la danse ? Dans l'affirmative, ne risquent-elles pas de prendre le pas sur le côté très pur, dépouillé, du corps en mouvement ?

Oui bien sûr, une étape décisive a été franchie depuis longtemps, avec l'apparition de la vidéo. Pour moi, ce n'est pas un danger d'expérimenter de nouvelles techniques, de voir comment les intégrer à la démarche créatrice, dans la mesure où il s'agit d'une recherche artistique et non d'une solution de facilité. Le travail de Bill Viola par exemple dans *Tristan et Yseult* à l'Opéra Bastille a été contesté, mais moi j'ai trouvé cela très beau. Il s'agit de pistes qui doivent être explorées avec pertinence, mais qu'il ne faut pas refuser d'emblée.

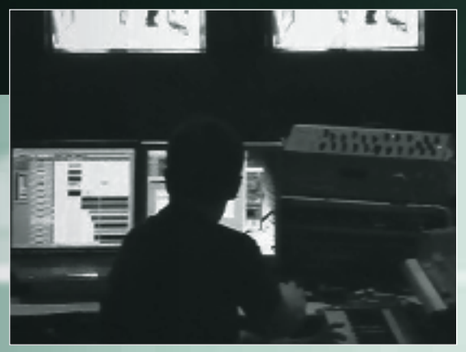
C'est aussi une question générationnelle : on n'entend plus les mêmes sons, on ne voit plus les mêmes images, on n'a plus la même notion de rapidité qu'au siècle dernier, alors pourquoi ne pas l'expérimenter aussi sur nos scènes qui, si elles sont le lieu privilégié de l'imaginaire, ne doivent en aucun cas être coupées de la vie. ◆

En haut : Coppélia*, 1996, chorégraphie Patrice Bart, décors : Ezio Toffolutti.*
Photos Cosimo Mirco Magliocca / Opéra national de Paris

Nouvelles technologies pour une scène en mouvement.

Par* Cyril Teste*, metteur en scène, comédien et scénographe

« Après des études en arts plastiques puis une formation de comédien au Conservatoire national supérieur d'Art dramatique de Paris, Cyril Teste fonde le collectif M&M avec lequel il développe depuis 2001 une recherche et une ouverture sur les formes d'expressions théâtrales en utilisant avec cohérence les nouveaux moyens techniques. »
J. Chollet

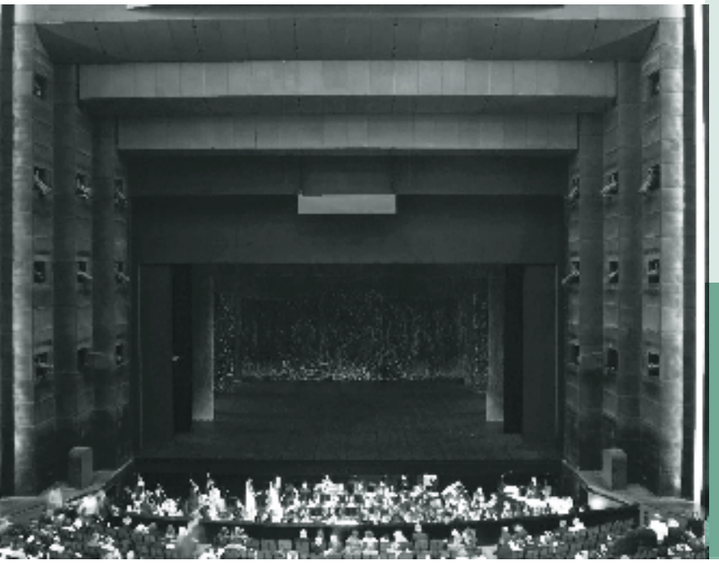


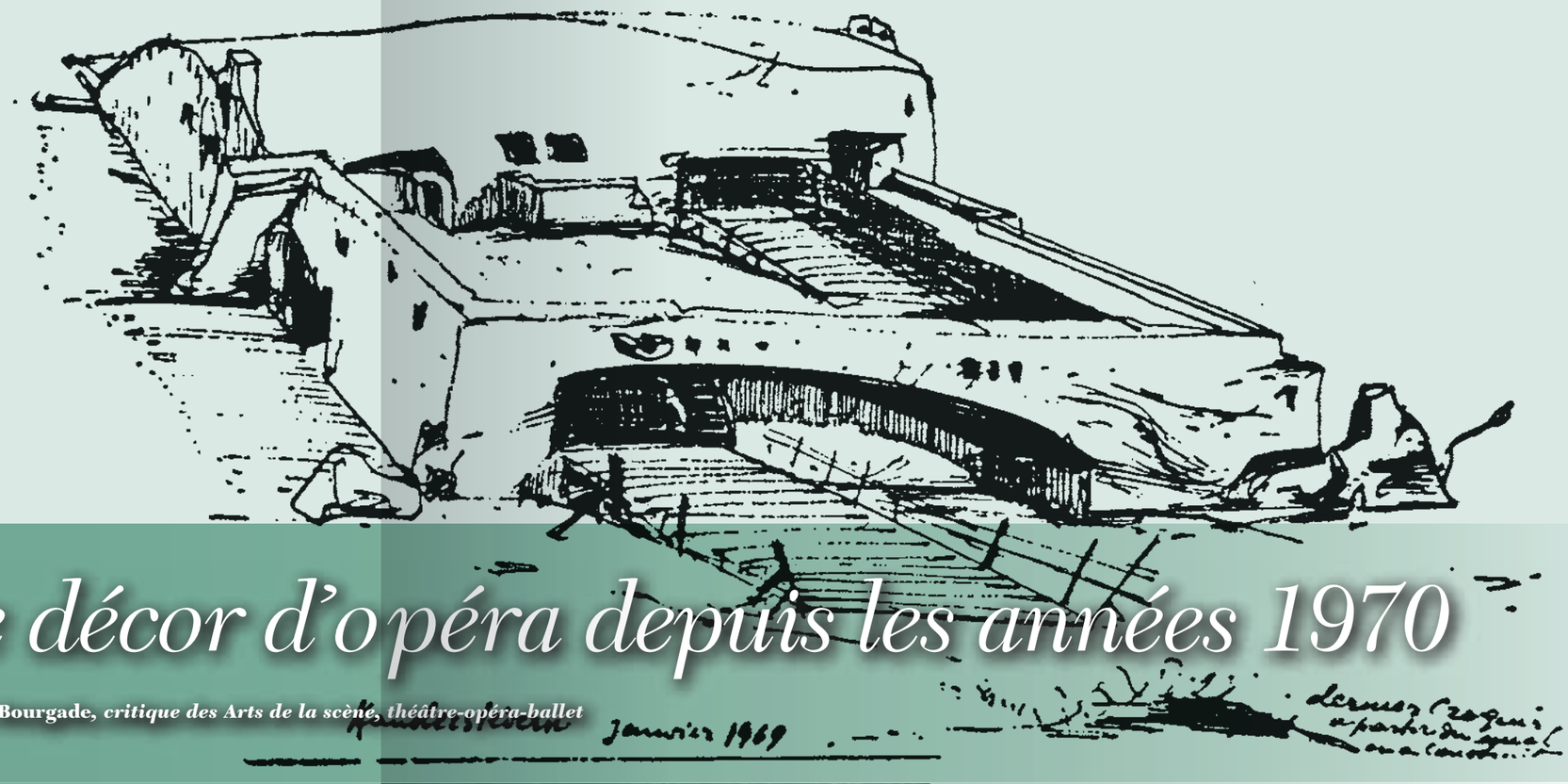
En haut : Electronic City *de Falk Richter, mise en scène Cyril Teste / collectif MxM, 2007.* Photo DR

Ci-dessus : Paradiscount *de Patrick Bouvet, mise en scène de Cyril Teste / Collectif MxM, 2004.* Photo DR

Du numérique à la poésie

À l'issue des différents travaux que nous menons autour des écritures contemporaines, il nous est apparu comme évident que les textes que nous travaillons doivent rester incomplets afin d'y légitimer une langue pluridisciplinaire et plus particulièrement dans l'utilisation que nous faisons des nouvelles technologies (de la vidéo et de la composition sonore). Rester incomplet : serait cette façon pour chacun d'entre nous et dans nos disciplines respectives de se rencontrer.
Citons Raymond Depardon : « Pour éviter tout voyeurisme j'ai refusé tout mouvement de caméras. J'ai essayé de me fondre dans le contexte. »
Le principe de notre travail est de trouver des dispositifs en mouvement qui puissent capturer du hasard et donc de pouvoir, en temps réel, le transformer en écriture. Un dispositif qui, de par son rapport au présent immédiat de la représentation, quelque part, se voudrait « organique ». Il s'agit pour nous de tenter, à travers divers laboratoires de recherche que nous menons tout au long de l'année et de nos créations, de chercher une grammaire scénique qui intègrerait l'espace de l'image dans le temps du théâtre. Comprendre une langue autrement, par notre rapport aux outils numériques. Langue qui se construit essentiellement dans l'interaction de chacun, et qui tente d'inscrire dans sa relation au plateau une lecture contemplative de notre temps. ◆





Le décor d'opéra depuis les années 1970

Par **Yves Bourgade**, *critique des Arts de la scène, théâtre-opéra-ballet*

Avant d'évoquer l'évolution du décor d'opéra en France depuis les années 1970, il est utile de se souvenir de ce qui caractérisait les décors dans la période d'après la Seconde Guerre Mondiale jusqu'à la fin des années 1960.

C'était le recours aux peintres auxquels, il faut le rappeler, le directeur de l'Opéra de Paris Jacques Rouché avait fait déjà largement appel pendant l'entre deux guerres.

À partir de 1948, l'équipe directrice du tout nouveau Festival de musique d'Aix-en-Provence instaura également une collaboration permanente entre l'opéra et la peinture. Le coup de maître fut le *Don Giovanni* de Mozart, décoré pour faire rêver par Cassandre, qui, dans la tradition des architectes scénographes du XVIIe siècle, avait conçu aussi le premier vrai théâtre de plein air de la manifestation.

Suivirent les contributions pour Mozart d'artistes visionnaires aussi différents que Balthus (*Cosi fan tutte)*, André Derain (*L'enlèvement au sérail)*, Antoni Clavé *(Les noces de Figaro)*, mais aussi de François Ganeau, Pierre Clayette, Jean-Denis Malclès, sans oublier André Masson pour Gluck. Un André Masson que l'on retrouvera en 1963 comme décorateur pour l'entrée au répertoire de l'Opéra de Paris du *Wozzeck* de Berg, car la première scène lyrique française continuait, malgré un état de crise permanent, à faire appel aux peintres, ainsi, Carzou, Chapelain-Midy, Jacques Dupont, Wakhevitch, Lila de Nobili, Leonor Fini.

Avec le début des années 1970, la France a connu un renouveau lyrique avec la venue à la tête de l'Opéra de Paris de Rolf Liebermann et la nomination de Bernard Lefort à la direction du Festival d'Aix.

> “La première scène lyrique française continuait, malgré un état de crise permanent, à faire appel aux peintres.”

Les peintres depuis cette époque ne sont pas totalement absents de l'univers de l'opéra, mais beaucoup moins sollicités. Les Beaux-Arts de jadis ont fait place aux Arts plastiques avec l'utilisation de matériaux les plus divers et la réintroduction parfois de la sculpture dans le décor souvent très architecturé (comme chez Ezio Frigerio, Richard Peduzzi, Pier Luigi Pizzi, Max Bignens, Yannis Kokkos entre autres). La mobilité demeure en outre au centre de la scénographie contemporaine.

Gérard Fontaine remarque dans son étude sur *Le décor d'opéra* parue aux Editions Plume que l'*on peut introduire la mobilité non plus* sur *la scène comme le fit Torelli, mais* de *la scène elle-même: ce n'est plus ce que porte la scène qui change, c'est la scène avec ce qu'elle porte qui laisse place à une autre scène.*

L'équipement scénique de l'Opéra Bastille avec ses plateaux mobiles interchangeables permet théoriquement ce résultat. Mais la scène à l'italienne offre encore la possibilité de représenter simultanément les différents lieux de l'action comme ce fut le cas en 1977 au Palais Garnier avec *La Cerenentola* de Rossini dans le dispositif, véritable décor-machine, imaginé par Max Schoendorff.

Ci-dessus : Georges Wakhévitch (1907-1984), dessin préparatoire pour Le Roi Lear *de William Shakespeare, mise en scène Peter Brook, 1970.*
Collection particulière

Ci-contre : Georges Wakhévitch (1907-1984), décor de la rue pour Don Juan *de W.A. Mozart, mise en scène Herbert Graf, Genève, 1966.*
Photo Sartony

Page précédente : la scène, sans décor, de l'Opéra de Paris Bastille.
Photo DR

Le développement des technologies de pointe n'est par ailleurs pas ignoré par les compositeurs de décors d'opéra de notre époque. Evoquant Josef Svoboda et ses *Vêpres siciliennes* de Verdi de 1974 à Garnier, Rolf Liebermann écrit : *Magicien de la lumière, il anime et sculpte des décors qui n'existent que par de savants effets d'éclairage…* Patrice Chéreau et Peduzzi utilisent avec prudence les lampes H.M.I. qui distillent une lumière froide pour un *Lucio Silla* de Mozart créé à Bruxelles en 1985 et montré ensuite à Nanterre. Peter Sellars a quant à lui fait appel sans avarice en 1992 à l'Opéra Bastille pour *Saint-François d'Assise* à l'outil télévisuel dont les écrans, comme par magie, prolongeaient la dimension mystique de la musique de Messiaen.

Dans tous ces exemples, comme c'était le cas avec les décors peints de jadis, l'évocation visuelle s'efforce de servir la vérité de l'opéra et contribue à faire rêver le spectateur. ◆

Décor de ballet

Par **Paul Andreu**, *membre de la section d'Architecture*

Le décor pour le ballet ***Répliques*** a été mon second décor pour le théâtre. J'avais fait le premier pour la pièce ***Oh les beaux jours*** que Frédéric Wiseman a mise en scène pour la Comédie Française, dans la salle du Vieux Colombier. Tout était concentré, l'espace et le texte, les moyens scéniques étaient réduits, surtout par rapport à ceux auxquels mes projets en Chine m'avaient habitué. Cette austérité m'allait bien, elle facilitait le travail de l'ignorant que j'étais.

Passer du théâtre au ballet, du Vieux Colombier à Garnier, quels changements ! J'étais à nouveau ignorant.

C'est Brigitte Lefèvre, la directrice de la danse à l'Opéra de Paris, qui a pensé que Nicolas Paul, le chorégraphe, et moi-même pourrions bien nous entendre. Je lui avais parlé quelques temps auparavant d'idées vagues que j'avais d'utiliser des projections pour faire varier la taille apparente des chanteurs dans un opéra. La représentation des personnages dans la peinture égyptienne, dans sa perspective mentale réduisant l'espace au minimum, voilà ce que j'aurais voulu retrouver. Sans trop savoir comment. Nicolas Paul avait sans doute exprimé des préoccupations un peu semblables. Bref, nous nous rencontrons.

La musique de Ligeti, c'est très vite un lien entre nous. Il l'a choisie. Je la connais. Elle fait partie des enregistrements qui m'accompagnent dans mes voyages. Pour le reste, c'est plus difficile. Qu'est-ce que je connais de la danse ? Bien peu de chose. À cause d'un livre lu à vingt ans - son titre était-il ***Nijinski et la Grâce*** ? – j'ai été passionné par le destin de ce danseur sans en avoir vu rien d'autre que les photographies bien connues. C'était un début sans suite, qui ne pouvait guère m'aider à comprendre les intentions et les désirs de Nicolas Paul. Ceux-ci ne s'exprimaient pas de manière claire et définitive. Comment l'auraient-ils pu, Nicolas Paul était dans la recherche. Tout cela n'était pas simple, mais l'impression qu'à nos âges bien différents, les mêmes questions très générales nous intéressaient, a suffi à ce qu'il me confirme son désir que nous collaborions et à ce que j'accepte volontiers.

> « L'impression qu'à nos âges bien différents, les mêmes questions très générales nous intéressaient. »

Ce qui a suivi a été pour moi une expérience nouvelle, passionnante et instructive.

Comme dans toute création, il a fallu passer au-delà du respect mutuel qui est une condition de départ mais très vite ensuite une limitation, que chacun trouve sa place. Pour ce qui me concerne, il a fallu que je renonce, après pas mal de recherches, à faire ce qui m'aurait été le plus simple et que, je le savais, on attendait de moi, la détermination d'un espace par des volumes et des lignes stables, « architecturales ». Faire un lieu pour la danse qui la contraigne ou au contraire, par indifférence, la laisse trop libre n'était pas possible. Se borner à ce qui serait un commentaire ou une explication, pas davantage. Tout devait partir du mouvement. La musique, la chorégraphie et le décor devaient conserver, chacun dans son ordre, une indépendance respectueuse mais irréductible : ils devaient composer entre eux une tresse souple et solide que le chorégraphe pourrait jusqu'au bout de son travail reprendre et adapter pour, à la fin, composer un ballet.

Pour moi, ce n'était en définitive renoncer à rien de ce qui fonde toujours mon travail : la réflexion sur le mouvement, la traversée, le passage, les limites et les frontières, le feuilletage de l'espace et la détermination de sa forme par ce qui l'habite.

Nicolas Paul et moi avions chacun nos interrogations sur la mémoire, le reflet, la disparition, le détail : elles s'accompagnaient sans se résoudre dans une pensée commune appauvrie.

Le décor en définitive est composé d'une toile de fond de scène et de trois tulles qui tombent successivement à peu près au passage d'un élément musical au suivant, et demeurent en place, enfermant chaque fois une partie de l'effectif entre deux limites entre lesquelles leur mouvement peut continuer à se déployer dans un plan parallèle à la scène. Sur le fond puis les tulles, c'est le même dessin qui est peint, très agrandi chaque fois. En proposant cela, je pensais explicitement au film ***Blow up***, à cette recherche par le photographe, dans ses agrandissements successifs, d'un détail toujours plus révélateur, et à son échec final dans ce qui n'est plus qu'un brouillard.

L'ensemble est un dispositif dont l'éclairage permettait de tirer des effets multiples, très différents. Que Nicolas Paul pouvait modifier jusqu'au dernier moment et, pourquoi pas reprendre de manière très différente plus tard. De ce point de vue toute illustration, en le figeant, à la fois le montre et le trahit.

La lumière était essentielle. C'est Majid Hakimi qui l'a réglée avec les spécialistes de l'Opéra de Paris. C'est Adeline André qui a fait les costumes. Les décors ont été peints à partir de mes dessins par les ateliers de Bastille. J'y suis allé souvent, beaucoup plus par intérêt et sympathie profonde pour le travail des peintres et des sculpteurs que pour le contrôler. J'ai assisté autant que j'ai pu aux répétitions, là aussi pour le plaisir de découvrir un travail nouveau pour moi, celui de toute une équipe.

Et puis, bien sûr, plaisir tout égoïste, j'en ai profité pour parcourir la nuit, dans la pénombre, les coursives de l'Opéra Garnier et rendre régulièrement visite au buste de Victor Louis, en qui je vois, abusivement peut-être, un aïeul. ◆

Répliques, *2009, chorégraphie Nicolas Paul, décors Paul Andreu. Ballet de l'Opéra national de Paris.*
Photo Christian Leiber / Opéra national de Paris

Charles Garnier à l'Institut

La redécouverte d'un carnet de caricatures à l'Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts

Par **Emmanuelle Brugerolles**, ***Conservateur général du Patrimoine, chargée de la collection de dessins à l'Ecole des Beaux-Arts, commissaire de l'exposition***

L'architecte et académicien Charles Garnier a croqué de nombreuses scènes de la vie de notre Compagnie au cours de vingt-quatre années de présence aux séances de l'Académie des Beaux-Arts, représentant sans complaisance ses confrères à travers une série impressionnante de portraits et de caricatures.

Célèbre pour son Opéra de Paris, Charles Garnier est aussi connu pour ses nombreux bâtiments publics, notamment le Casino de Monte-Carlo, l'Observatoire de Nice et l'établissement thermal de Vittel, ainsi que pour ses superbes villas situées à Paris et surtout au bord de la Riviera. Sollicité de toutes parts et couvert d'honneurs, il entre d'abord comme « associé étranger pour l'Institut » puis occupe le fauteuil de Victor Baltard à l'Académie des Beaux-Arts le 14 mars 1874. Comme c'est l'usage, il rend à son prédécesseur un hommage appuyé qui, aux dires du peintre Jules Lenepveu, « a produit sur tout le monde le meilleur effet et une attention soutenue qui n'est pas ordinaire[1] ».

Son rôle déterminant à l'Institut

Au cours de ses vingt-quatre années de présence (1874-1898), Garnier se montre très actif, participant aux élections de quantité de commissions, à l'organisation du Prix de Rome ainsi que d'autres concours, prix ou bourses de la France entière. Animé d'un esprit scientifique curieux d'expérimentations, il porte un vif intérêt aux diverses inventions soumises à l'Académie, allant d'une nouvelle technique de moulage à une peinture à la cire cautérisée, en passant par un procédé inédit pour vernir les tableaux, un produit permettant de « nettoyer et conserver les statues en marbre et autres objets d'art exposés à l'action corrosive des cryptogrammes, fumées, miasmes… dont l'emploi permet de supprimer le grattage et le badigeon », jusqu'au « procédé inaltérable à l'eau utilisé dans les anciennes fresques, du temps de Tibère » ou une méthode miracle d'incrustation de sulfate de chaux hydraté dans les endroits en plâtre, utilisé aux artistes peignant à fresque, etc.

Il a été parmi les treize membres de la commission nommée par le ministre de l'Intérieur pour organiser les funérailles de Victor Hugo, décédé le 22 mai 1885, et l'auteur du décor de l'Arc de Triomphe et du catafalque conçu à cette occasion.

Influent auprès de ses pairs, Garnier est très respecté et souvent courtisé pour apporter sa voix à tel ou tel prétendant. Lorsqu'il demande à son ami d'intervenir pour décourager Gilles de se présenter comme membre libre, il est décrit par Gérôme comme un homme de pouvoir, « qui [a] des manières d'agir en ces circonstances plein [son] sac[2] ».

En haut : Autoportrait
Ci-dessus : Portrait de Joseph-Louis Duc
A droite : Portrait de Percin, huissier de l'Institut

L'album conservé à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts

Au cours des nombreuses séances de l'Académie, Garnier pratique comme beaucoup de ses contemporains la caricature, accumulant au fil des ans une galerie tout à fait exceptionnelle de portraits des personnalités de son temps. Ces petits croquis, qui trouvaient le plus souvent place dans les poches de son costume d'académicien, étaient ensuite récupérés par son épouse Louise qui « le samedi les collai[t] provisoirement sur un album, en mettant le nom et la date sous le portrait[3] ». Grâce à cette sauvegarde minutieuse et régulière, les dessins de Charles Garnier, mais aussi ceux d'autres artistes sans doute offerts à l'architecte, ont été consignés dans un album que Louise lègue en 1922 à l'École nationale supérieure des Beaux-Arts. Cet ensemble unique qui couvre également la première partie de la carrière de Garnier, alors pensionnaire à la Villa Médicis à Rome – où il prend déjà l'habitude de collecter les portraits de ses amis –, permet de découvrir les réseaux mondains et amicaux tissés par l'architecte depuis sa formation jusqu'à la fin de sa carrière.

Le caractère exceptionnel de l'album

D'une étonnante diversité, ces croquis, hâtivement jetés sur le papier, vont de la caricature cadrée serrée sur un modèle isolé, en pied ou en buste, à la saynète burlesque retraçant la vie en commun et les divertissements de jeunes gens insouciants coulant des jours heureux à la Villa. Les années parisiennes témoignent d'une vie moins dissolue et le portrait prend le pas sur la caricature, en particulier à l'époque de l'Institut, où les académiciens sont représentés sans complaisance, ne dissimulant ni leur âge, ni l'ennui qui les saisit parfois au milieu des réunions. La plupart du temps exécutés soit à la mine de plomb soit à la plume et à l'encre brune sur calque, ces dessins sont souvent annotés par Charles ou Louise qui les agrémentent d'un commentaire laconique.

La diversité des portraits

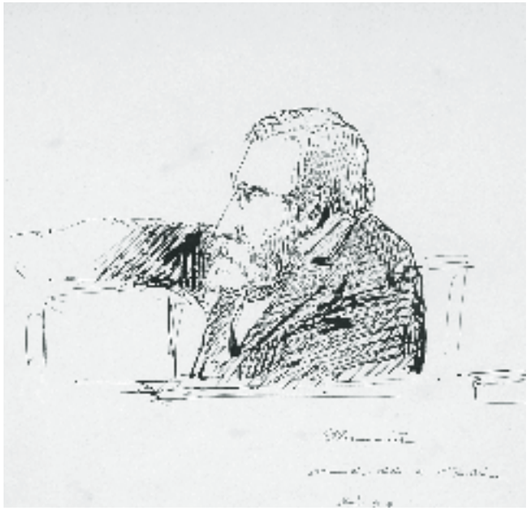
Près de la moitié des dessins du recueil est consacrée à la présence de Charles à l'Institut, illustrée par un autoportrait (à gauche) en costume d'académicien. La première feuille qui représente le Prince Napoléon date du 15 mai 1874 (page suivante) et la dernière qui offre un portrait du chimiste Michel-Eugène Chevreul à l'âge de quatre-vingt-dix-neuf ans est de décembre 1889 (page suivante).

Le choix des modèles est très varié : on trouve bien sûr des anciens camarades de la Villa Médicis, vieillis et fatigués, à l'exception d'Alexandre Cabanel qui se distingue par sa prestance et son costume d'homme respectable, dont l'ambition n'échappe pas à Louise : « Cabanel a touché son but / Il est enfin de l'Institutt [sic] ! / Il va pouvoir s'pousser du col /[4] ». Les artistes figurent en grand nombre, peintres et sculpteurs, comme Alexandre Falguière, Léon Bonnat et surtout Ernest Meissonier (page suivante) qui apparaît sous la forme d'une silhouette courte et ronde aux jambes fortement arquées, ☛

De gauche à droite : Portrait de Michel-Eugène Chevreul, portrait du Prince Napoléon, caricature d'Ernest Meissonier vu de dos.

En dessous : Portrait de Charles-Philippe Chennevières

En bas : Une séance à l'Académie



Si la plupart sont des portraits centrés sur le buste ou le visage du modèle, quelques-unes de ces caricatures offrent un cadrage plus large qui fournit des éléments de décor, comme la statue au pied de laquelle Lefuel, Cavelier et Signol ont déposé leur haut-de-forme – l'importance du chapeau, véritable attribut de l'Académie, est d'ailleurs tournée dans une caricature de Charles, où un ensemble de hauts-de-forme résume à lui seul « une séance à l'académie » (ci-dessous). ◆

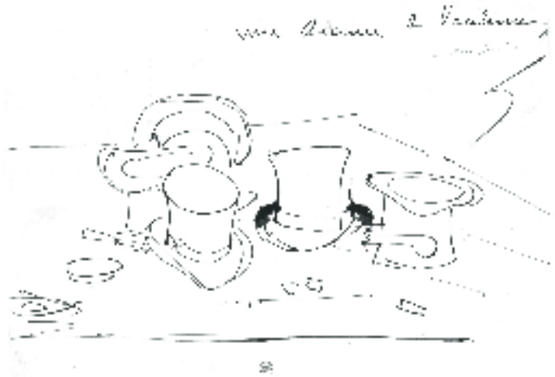
(1) Lettre de Lenepveu à Garnier, de Rome le 8 juin 1874, archives Ensba, Mss 545-546.

(2) Lettre de Gérôme à Garnier, sd, archives Ensba, Ms 743.

(3) Extrait de lettre de Louise Garnier à Antoine Banès, datée du 24 juin 1903, Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris.

(4) Lettre de Baudry à Louise Garnier, le 26 décembre 1877, archives Ensba, Mss 742.

☛ référence à son goût pour l'équitation ou à son caractère cavalier. Les confrères de Garnier ne sont pas oubliés, qu'il s'agisse d'Hector Lefuel, de Charles-Auguste Questel et surtout de Joseph-Louis Duc, architecte de la Colonne de Juillet et du Palais de Justice (page 24). Aux côtés des artistes on trouve quelques notoriétés politiques élues membres libres à l'Institut, telles que le duc d'Aumale, Philippe de Chennevières (ci-dessus) l'Empereur du Brésil, Dom Pedro d'Alcantara, le comte Emilien de Nieuwerkerke, directeur des Beaux-Arts à partir de 1873, le Prince Napoléon surnommé « Plon-Plon », au visage renfrogné, le front dégarni, le nez fort et le menton en galoche (en haut) ou enfin le préfet de Seine Georges Eugène Haussmann, dont le menton proéminent et le crâne chauve ne sont pas épargnés. Invité à des séances d'autres académies, Garnier n'hésite pas à cette occasion à croquer certains visages, comme celui de Gabriel Auguste Daubrée, géologue, membre de la section minéralogie de l'Académie des Sciences, l'historien Ernest Renan ou encore le chimiste Michel-Eugène Chevreul (en haut). Enfin il faut ajouter à cette galerie mondaine la figure de Percin, huissier de l'institut, qui apparaît lui aussi âgé et fatigué (page précédente).



Exposition
« L'œil et la plume, Charles Garnier et la caricature »
Ecole Nationale Supérieure des Beaux-arts de Paris
Du 26 octobre au 30 janvier
www.ensba.fr

Publication

« Entrée principale »

Parution aux Editions Dilecta d'*Entrée principale*, livre d'entretiens avec **Roger Taillibert**, membre de la section d'Architecture, écrit par **Philippe Ungare**. Dans cet ouvrage de 80 pages, les photos des créations de l'architecte telles que la piscine olympique de Deauville (1966), le Centre d'entraînement des athlètes olympiques français dans les Pyrénées (1967), le Parc des Princes de Paris (1972), le Stade olympique de Montréal (1976) ou l'Académie des sports de Doha (2005) répondent aux reproductions de toiles de Roger Taillibert.
« Le livre évoque la thérapeutique de l'architecture, l'influence qu'elle a sur les hommes. Il s'adresse à l'homme de demain qui doit avoir un logement qui génère une émotion. [...] ». R.T.

Distinctions

Le film *The Ghost Writer* de **Roman Polanski** a remporté le Grand Prix 2010 de la Fédération Internationale de la Presse Cinématographique. Ce prix lui fut remis à l'ouverture du Festival de San Sébastian, le 17 septembre dernier.

Claude Parent, membre de la section d'Architecture, a été promu Commandeur et **Henri Loyrette**, membre libre, promu Officier dans l'ordre de la Légion d'Honneur.

L'ICA&CA Visite à l'Académie des Beaux-Arts

L'Académie des Beaux-Arts a reçu en septembre dernier une délégation composée d'une vingtaine de membres de l'Institute of Classical Architecture & Classical America.

La délégation a été accueillie le 11 septembre, par Yves Millecamps, pour une visite de la Villa Seurat, dans le 14e arrondissement (ci-dessous). À cette occasion, les amateurs d'art américains ont pu découvrir le « village d'artistes » construit entre 1924 et 1927, principalement par l'architecte André Lurçat. Ils ont également effectué une visite privée de la maison de Jean Lurçat (1892-1966), membre de la section de Peinture de l'Académie des Beaux-Art. La maison a été léguée à l'Académie des Beaux-Arts par la veuve de l'artiste, Madame Simone Lurçat, et est destinée à devenir une fondation, afin d'y exposer des dessins, tapisseries, peintures à l'huile, gouaches, lithographies, céramiques et ouvrages de bibliophilie, illustrant la richesse et la diversité de l'œuvre de Jean Lurçat.

La délégation américaine, conduite par le Président de l'ICA&CA, Paul Gunther, a été accueillie ensuite pour une visite de l'Institut, le 15 septembre, par le Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, Arnaud d'Hauterives, par son Président, Roger Taillibert, et par les membres et correspondants de la section d'architecture, Claude Parent, Aymeric Zublena, Jean-François Collignon, et François Chaslin. La visite guidée sous la Coupole a été conduite par Pierre-Antoine Gatier, inspecteur général et architecte en chef des monuments historiques. Les membres de la délégation ont terminé leur visite par la bibliothèque de l'Institut et la bibliothèque Mazarine où les conservateurs, Mireille Pastoureau et Isabelle de Conihout, leur ont présentés des documents d'archives et dessins d'architecture. ◆

Calendrier des Académiciens

Claude Abeille
Est l'invité d'honneur du Salon des Arts de Cholet (49), du 10 au 17 octobre.

Edith Canat de Chizy
Sera en résidence à l'Orchestre National de Lyon pour la saison 2010-2011.
Times pour orchestre et *Burning*, par l'Orchestre National de Lyon, direction Ylan Volkov, à l'Auditorium Maurice Ravel, les 30 septembre et 2 octobre.
Vagues se brisant contre le vent, au Conservatoire Royal de Bruxelles, le 14 octobre.
Membre du jury du Concours International de l'Auditorium National de Madrid, du 5 au 8 octobre.

François-Bernard Mâche
Est invité au Festival Musica de Strasbourg pour participer à un hommage à Xenakis, les 1er et 2 octobre.
Donnera une communication dans le cadre des journées de la Biosonorité, au Musée du quai Branly, les 23 et 24 octobre.
Qu'est-ce qu'un artiste ?, communication dans le cadre du colloque international « Dialogues d'Athènes » organisé par la Fondation Onassis, du 24 au 28 novembre.
Donnera une communication au cours du colloque international sur les Universaux en musique, à l'Université de Provence, les 3 et 4 décembre.

Laurent Petitgirard
Enregistrement sous sa direction, pour le label Naxos, de son deuxième opéra *Guru* à Budapest, du 8 au 24 octobre.
Dirigera l'Orchestre Colonne pour une tournée en Egypte (Alexandrie, le Caire), du 26 au 30 octobre, ainsi que dans son poème symphonique *Euphonia*, Salle Pleyel à Paris, les 8 et 14 novembre.
Poème pour Grand Orchestre à Cordes, par l'Orchestre National d'Ile-de-France, dir. Emile Tabakov, Salle Pleyel Paris, le 13 novembre.

Antoine Poncet
Exposition de sept sculptures présentée au Jing an Park et à la galerie The Purple Roof Art Gallery, à Shanghai, jusqu'au 30 octobre.

Guy de Rougemont
Installation pérenne d'une *Grande sculpture et son ombre*, à l'Hôtel Burgundy, Paris Ier, à partir du 21 septembre.
Exposition *Pastels d'hier et d'aujourd'hui en 2 et 3 dimensions* à la galerie Hamburgin-Boisauté, à Montpellier, du 17 octobre au 17 novembre.

Pierre-Yves Trémois
Exposition de peintures et sculptures, dans le cadre du Pavillon français de Shanghai Art Fair, par la Galerie Artdif.com, du 7 au 12 septembre.

Vladimir Velickovic
Expose ses œuvres récentes à la galerie Anne-Marie et Roland Pallade à Lyon, du 14 octobre au 20 novembre.
Exposition à la Galerie Nev à Ankara (Turquie), du 10 décembre au 10 janvier.

ZAO Wou-Ki
Le triptyque *Hommage à Claude Monet, février-juin 2010* est présenté au Pavillon français de l'exposition universelle de Shanghai, jusqu'au 31 octobre.
Exposition *Zao Wou-Ki et les arts décoratifs* (porcelaines, tapisseries…) au Prieuré de Saint-Cosme (37), en octobre.

Page 1 : Cléopâtre, *1918, décor et costumes réalisés par Sonia Delaunay (1885-1979) pour les Ballets Russes de Serge Diaghilev.*

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud D'HAUTERIVES

BUREAU 2010
Président : Roger TAILLIBERT
Vice-Président : Laurent PETITGIRARD

SECTION I - PEINTURE
Georges MATHIEU • 1975
Arnaud d'HAUTERIVES • 1984
Pierre CARRON • 1990
Guy de ROUGEMONT • 1997
Chu TEH-CHUN • 1997
Yves MILLECAMPS • 2001
Jean CORTOT • 2001
Zao WOU-KI • 2002
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

SECTION III - ARCHITECTURE
Roger TAILLIBERT • 1983
Paul ANDREU • 1996
Michel FOLLIASSON • 1998
Yves BOIRET • 2002
Claude PARENT • 2005
Jacques ROUGERIE • 2008
Aymeric ZUBLENA • 2008

SECTION IV - GRAVURE
Pierre-Yves TRÉMOIS • 1978
René QUILLIVIC • 1994
Louis-René BERGE • 2005
Erik DESMAZIÈRES • 2008

SECTION V - COMPOSITION MUSICALE
Jean PRODROMIDÈS • 1990
Laurent PETITGIRARD • 2000
Jacques TADDEI • 2001
François-Bernard MÂCHE • 2002
Edith CANAT DE CHIZY • 2005
Charles CHAYNES • 2005
Michaël LEVINAS • 2009

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
Pierre SCHŒNDŒRFFER • 1988
Roman POLANSKI • 1998
Jeanne MOREAU • 2000
Régis WARGNIER • 2007
Jean-Jacques ANNAUD • 2007

SECTION VII - 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
Antoni TAPIÉS • 1994
Leonard GIANADDA • 2001
Seiji OZAWA • 2001
William CHATTAWAY • 2004
Seiichiro UJIIE • 2004
Woody ALLEN • 2004
SA Karim AGA KHAN IV • 2007
SA Sheikha MOZAH • 2007
Sir Norman FOSTER • 2007

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.