

Lettre de
l'ACADEMIE des
BEAUX-ARTS

INSTITUT  DE FRANCE



l'Audiovisuel
un champ de création

numéro **69** été 2012



Editorial

Première Guerre mondiale, d'une radiodiffusion d'État, commençant à diffuser information et fiction, dans son premier studio aménagé au sommet de la Tour Eiffel, jouant de la seule parole, du son, de la musique sur l'imagination de l'auditeur, l'éclosion enfin de la télévision et le foisonnement de ses images, au lendemain de la Seconde Guerre mondiale, auront dominé la société contemporaine et révolutionné en vérité la nature et le rythme de sa vie quotidienne, intime.

L'Académie des Beaux-Arts l'a reconnu en instituant sa septième section « Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel ». Déjà, la *Lettre de l'Académie* s'est penchée sur l'évolution et les problèmes du cinéma. La présence, au sein de notre compagnie, de Patrick de Carolis, fort de l'expérience et la maîtrise qu'il a acquises à la télévision, nous a incités à consacrer un dossier à l'audiovisuel.

Qu'entendre dans ce domaine par les termes « création » et « art » ? Comment se manifestent-ils ? Dans le fond et dans la forme. Le regard et la technique inventive du réalisateur en sont les premiers agents. Une des missions de la télévision est de servir la connaissance des œuvres du patrimoine. On en trouvera ici l'exemple des œuvres dramatiques, réalisées à partir des pièces de Molière et des contes de Maupassant avec le désir d'être fidèle à leur esprit. Mais de la construction scénique mise en œuvre par Molière ou de l'écriture de Maupassant pour cerner les réalités de ses personnages, à la forme de l'interprétation que peut commander la transposition à l'écran, intervient le processus de la création audiovisuelle.

Ce dossier ne propose pas un programme, il confronte des témoignages de praticiens, il pose des questions et souhaite susciter la réflexion.

sommaire

page 2

Éditorial

page 3

Réception sous la Coupole :
Jean-Jacques Annaud

pages 4 à 25

Dossier :

« L'audiovisuel,
un champ de création »

page 26

Actualités :

Décorations

Élection

Parution

Inauguration

pages 26, 27

Exposition :

« Henri Rouart,
l'œuvre peinte »
au Musée Marmottan Monet

pages 28, 29

Hommages :

Georges Mathieu

Jacques Taddei

Brigitte Engerer

pages 30, 31

Communications :

« L'arrivée des sculptures
ethnographiques en Occident »
Par Hélène Leloup

« Du cri d'Artaud
à la naissance de
l'abstraction lyrique »
Par Patrice Trigano

page 32

Calendrier
des académiciens



Jean-Jacques Annaud

Né en 1943, Jean-Jacques Annaud se passionne très jeune pour la photographie et le cinéma. Après des études à l'école Louis Lumière et à l'IDHEC (aujourd'hui la FEMIS), puis des études de lettres à la Sorbonne, il débute à vingt ans dans l'univers du film publicitaire et se consacre à cette spécialité pendant dix ans.

En 1976 Jean-Jacques Annaud réalise son premier long-métrage : *La Victoire en chantant*, un pamphlet anticolonialiste couronné par l'Oscar du Meilleur Film Étranger sous le nom *Black and White in Color*. En 1978, il dirige Patrick Dewaere dans *Coup de tête*, une satire du milieu du football ; trois ans plus tard, une épopée située à l'aube de l'humanité, *La Guerre du feu*, consacre Jean-Jacques Annaud au niveau international et pose la première pierre d'un cinéma où s'entrecroiseront les différentes passions du cinéaste, l'archéologie, la nature, les livres, les cultures « primitives » et extra-européennes.

En 1988, il dirige Sean Connery à travers le labyrinthe du monastère-bibliothèque du *Nom de la rose*, d'après le roman d'Umberto Eco. Le film rencontre un immense succès international. Trois ans plus tard, *L'Ours*, adoptant le point de vue de l'animal dans un hymne à la nature et à la vie connaît également un très grand succès.

Après son adaptation du roman autobiographique de Marguerite Duras *L'Amant* en 1992, Jean-Jacques Annaud réalise en 1996 le premier moyen-métrage utilisant le procédé en relief IMAX 3D : *Les Ailes du courage* qui raconte l'aventure du pilote Henri Guillaumet tombé dans la Cordillère des Andes.

À l'occasion du tournage de *Sept ans au Tibet* en 1996 (avec Brad Pitt), Jean-Jacques Annaud approfondit sa fascination pour l'Extrême Orient ; il réunit ensuite Jude Law et Ed Harris dans *Stalingrad* en 2001. En 2004, dans les ruines des temples d'Angkor, il retrouve de nouveau l'Asie et le point de vue des animaux pour évoquer dans *Deux Frères* le destin de deux tigres jumeaux. Film baroque et

En haut : Jean-Jacques Annaud, accompagné de Roman Polanski et du Secrétaire perpétuel Arnaud d'Hauterives, lors de sa réception, le 28 mars dernier. Photos Juliette Agnel



Jean-Jacques Annaud, élu dans la section des Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel le 21 novembre 2007 au fauteuil précédemment occupé par Gérard Oury (1919-2006), était reçu par son confrère Roman Polanski, le 28 mars dernier, sous la Coupole de l'Institut de France.

mythologique, *Sa Majesté Minor* (avec José Garcia et Vincent Cassel) est réalisé en 2007 ; Jean-Jacques Annaud revient en 2011 à l'épopée romanesque avec *Or Noir*, fresque sur fond de découverte du pétrole en Arabie avec Tahar Rahim et Antonio Banderas.

Grand Prix National du Cinéma, Grand Prix du Cinéma de l'Académie française, Jean-Jacques Annaud a reçu cinq Césars : Meilleur film (*La Guerre du feu*), Meilleur film étranger (*Le Nom de la Rose*), Meilleur réalisateur (*La Guerre du feu*, *L'Ours*), Meilleur film publicitaire (*Hertz*). ♦

« Mais qui est donc ce type ? » À ce stade, nous disposons de quelques réponses. Jean-Jacques Annaud est un globe-trotter, à l'étroit en France, à l'aise au large. Un cinéaste qui a tâté de presque tous les genres mais ne s'est emprisonné dans aucun. Son ambition première ? Échapper au formatage, aux scénarios prévisibles, aux héros sympathiques et inoxydables, à tout ce qu'il appelle l'hygiène globalisée du spectacle. Son aspiration essentielle ? Passer les bornes. Son œuvre est multiforme, mais on y trouve quelques thèmes récurrents. Pêle-mêle, immersion dans les autres cultures, intérêt pour la communication, qu'elle passe par le langage ou par le geste, réflexion sur l'inné et l'acquis, sur la fraternité à tous les sens du terme. Il est fasciné par l'Histoire avec un grand « H », mais il excelle à la raconter via de petites histoires et des drames intimes. Une idée-force court dans cet ensemble si varié : plaider pour la tolérance. Cet homme est un idéaliste. C'est aussi un de ces artistes qui se forgent des univers. « En tout homme, » prétendait Nietzsche, « il y a un enfant qui veut jouer ».

Extrait du discours prononcé par Roman Polanski

L'Audiovisuel un champ de création

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS comprend une section consacrée aux créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel. Si la création cinématographique se conçoit aisément, on peut se demander en quoi consiste aujourd'hui la création audiovisuelle. Des débuts de la télévision aux émissions mythiques, de la production de fictions à l'essor de la veine documentaire, de l'apparition de chaînes à vocation culturelle à l'élargissement anarchique d'une offre confuse, du zapping domestique à la télé interactive, le champ de la création audiovisuelle n'a cessé d'évoluer, pour le meilleur et pour le pire. Un univers en mutation, que nous tenterons d'explorer en suivant quelques pistes.

Nous tenons à remercier tout particulièrement l'Institut national de l'audiovisuel, pour sa précieuse collaboration à l'iconographie de ce dossier.

Jean Bouise dans *Ubu roi*, une farce théâtrale d'Alfred Jarry, adaptée par Jean-Christophe Averty à la télévision. Diffusion le 27 mars 1965.

Photo : Claude James / INA

Création et télévision : deux « notes » qui se cherchent !

Par Patrick de Carolis, membre de la section des Membres libres

Àu début de l'année, le Conseil supérieur de l'Audiovisuel (CSA) rendait possible la naissance de six chaînes supplémentaires. Elles viendront s'ajouter prochainement à toutes celles déjà disponibles via le satellite ou la télévision numérique terrestre (TNT).

Depuis près d'une décennie, l'offre de programmes s'est ainsi fortement élargie. On s'en réjouit. S'en est-elle pour autant enrichie ? La réponse ne satisfera, je le crains, aucune des personnes qui cherchent sur le petit écran à satisfaire un appétit culturel. Alors que ne cesse de s'étendre le paysage audiovisuel, les œuvres dites de « création » ne fleurissent pas davantage.

En effet, pour des besoins de rentabilité, les modèles économiques de ces nouvelles chaînes contraignent les opérateurs à privilégier la rediffusion, l'achat de programmes étrangers largement amortis, la production « low cost », bref à mettre en berne le pavillon de la création française.

L'affichage d'une promesse éditoriale innovante sert parfois d'alibi au commerce des fréquences. La réalité s'avère, *in fine*, dénuée de toute originalité.

On le sait, la télévision est un immense espace. Certains souhaitent, en toute légitimité, le transformer en centre commercial abritant une multitude de magasins plus ou moins spécialisés. D'autres préfèrent l'organiser en maison de la presse offrant 24 heures sur 24 une succession de rendez-vous d'information, véritable kiosque à journaux. D'autres encore optent pour l'équipement du lieu en salles omnispot ou en complexes de cinéma. D'aucuns choisissent l'option polyvalente où se succèdent tous les genres à la fois, selon les jours, les saisons, les modes ou la volonté, inspirée ou pas, de certains dirigeants. Malgré l'obligation légale pour les chaînes de télévision d'être moteurs de cette création, rares sont celles qui ont essayé de s'engager dans une vraie démarche artistique et culturelle.

Or qu'est ce que la création sinon la force vivante et régénératrice de la culture ?

Nous connaissons tous la contribution de cette dernière à la nation, son rapport au collectif et son rôle sur le cheminement personnel d'un individu offrant à chacun le terrain de sa propre aventure humaine. Par touches successives, elle façonne une société autant qu'elle construit l'Homme, le sculpte, le rend singulier. Grâce à elle, il devient une pièce unique sur l'échiquier du monde.

Si, comme je le pense, la culture est une porte sur soi-même, elle est aussi à la fois un enracinement et une élévation.

Enracinement dans la société à laquelle l'individu appartient et élévation au dessus de lui-même, comme un dépassement, comme une transcendance.

Culture et télévision ! Voilà deux mots qui semblent cohabiter difficilement de nos jours et dont certains voudraient

d'ailleurs qu'ils soient définitivement antagonistes, irrémédiablement inconciliables comme s'ils étaient le fruit de deux familles, les Montaigu et les Capulet, qui se querellent depuis la nuit des temps.

Quand on interrogeait Mozart sur le sens de sa vie, il répondait : « Je cherche... Je cherche deux notes qui s'aiment ». Eh bien, je considère que « création » et « télévision » ou plus généralement « culture » et « télévision » peuvent être ces deux notes-là...

Deux notes que seule la télévision de service public semble pouvoir réunir.

Un idéal soumis à la cohabitation de trois conditions : une vision, des moyens, des idées... Vision stratégique d'une équipe dirigeante, volonté et moyens d'un actionnaire ; enfin imagination et liberté d'expression des créateurs.

Certes la période est complexe, aucun pays n'échappant aux cures sévères d'austérité budgétaire. C'est un fait, inutile de le nier. Encore faut-il que cette réalité n'en cache pas une autre, à savoir : l'absence d'ambition et le manque d'audace.

Parler de création à la télévision, c'est définir avant tout la place de la culture au sein de ce média de masse et prendre conscience de l'impérieuse nécessité de mettre les œuvres de l'esprit à la portée du plus grand nombre. Ne faut-il pas ouvrir le débat ?

« Je suis la voie qui cherche des voyageurs » écrivait Saint Augustin. La culture procède de la même démarche. Elle est cette voie en quête de voyageurs et c'est à la télévision de service public de les lui apporter.

Alors, mais seulement alors, création et télévision chemineront ensemble d'un même pas. ♦

L'art et la technique

Entretien avec Jean-Jacques Annaud, membre de la section des Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel

Nadine Eghels : Abordez-vous votre travail de réalisateur de manière significativement différente qu'il s'agisse d'une fiction ou d'un autre projet audiovisuel, d'un film publicitaire par exemple ?

Jean-Jacques Annaud : Il ne s'agit pas du tout du même investissement. Pour un long-métrage, on crie ses propres convictions, on s'ouvre le ventre. Pour un film publicitaire, on loue son savoir-faire à une marque.

N.E. : La créativité est-elle à l'œuvre différemment lorsqu'il s'agit d'une fiction ou d'un film publicitaire, et en quoi ?

J-J.A. : La part de création qu'un cinéaste peut apporter à un film publicitaire est variable, comparable au travail d'un romancier qui se prête au jeu de l'écrivain public. D'abord écouter ce que le client souhaite exprimer. Puis traduire ses idées fidèlement, si possible plus élégamment et efficacement qu'il ne l'aurait fait lui-même. Dans le cas où les idées soumises sont confuses et embryonnaires, il arrive que la lettre devienne plus celle de l'écrivain que de son commanditaire et, pourquoi pas, aboutisse à un petit chef d'œuvre épistolaire de commande.

N.E. : Quels sont les avantages pour la création que présente la commande d'un film publicitaire ? Quels ressorts créatifs spécifiques cette commande vient-elle mobiliser ?

J-J.A. : Outre une sorte de mécénat qui permet à beaucoup de survivre en attendant de pouvoir réaliser le prochain long-métrage, le film publicitaire est souvent pour les cinéastes un terrain d'expérimentations, une occasion de tester des technologies nouvelles, le prétexte à de fructueuses rencontres professionnelles. C'est surtout le moyen idéal pour apprendre à « faire court », à « cadrer efficace » à « couper sans gras ». Mais l'expression sur quelques dizaines de secondes présente un nombre considérable de risques et de défis. Impossible d'émouvoir en un temps aussi court. On peut épater, amuser, étonner, charmer. La publicité est le domaine - certains diront « l'art » - de l'instantanéité : le slogan qui percute, la réplique qui fait mouche, la ritournelle de trois notes qui obsèdent, ▶

Le gag ou la cascade qui décoiffent, l'image qui ébouriffe. Entre le travail du créateur de spots et l'auteur de long-métrage, il y a le même écart qu'entre le mannequin et l'acteur. Le premier doit séduire en un clin d'œil par l'apparence de sa peau, par l'éclat du vêtement que son corps met en valeur. Le second a 120 minutes pour se dénuder. Pas le corps, mais l'âme. Le film publicitaire est une fabuleuse école paradoxale. Elle permet de mesurer les dangers de l'addiction aux effets de surface.

N.E. : La création dans l'audiovisuel est-elle dépendante de la technique ?

J.-J.A. : Ce sont les ingénieurs, les chimistes, les scientifiques, qui ont été les premiers à faire bouger les lignes. En inventant de nouvelles machines, de nouveaux outils, de nouvelles substances, ils mettent les artistes au défi de se remettre en question, les obligent à faire bouger l'art. Le piano forte n'a pas été réclaté par les clavecinistes. Les impressionnistes n'auraient pas fait les mêmes œuvres sans la provocation de la photographie et la mise au point de la peinture en tube qui leur permettait de sortir de l'atelier.

Le cinéma est resté étonnamment accroché à la pellicule 35mm pendant plus d'un siècle. Depuis une dizaine d'années l'enregistrement numérique de l'image détrône enfin le vieux procédé argentique. Les principes de l'illusion restent rigoureusement les mêmes, mais les trucages en sont grandement facilités. Les « VFX », les visual effects, sont accessibles à tous à peu de frais. Ils se multiplient, envahissent les écrans, deviennent le style nouveau.

N.E. : Le perfectionnement des effets spéciaux risque-t-il de leur faire prendre le pas sur la création ?

J.-J.A. : Il y a toujours un phénomène d'excès enthousiasme lors de chaque arrivée d'une innovation. Dans les années 30, après la folie du Parlant bavard, on a assisté au déferlement du phénomène « Technicolor » : il fallait à tout prix épater par des couleurs criardes. Ciels 100% azur, robes vermillon, vestes jaune bouton d'or. Vingt ans plus tard, à l'apparition de l'objectif à focale variable, c'est le délire du zoom-avant zoom-arrière.

Aujourd'hui l'engouement pour le cinéma en relief s'épuise déjà pour être retombé dans le travers classique du tape-à-l'œil, au sens littéral : le public se lasse vite de se voir lancer des objets à la figure. Ou de voir des trains arriver en gare de La Ciotat. Les curiosités technologiques se rangent toutes assez rapidement sur l'étagère à outils à côté de celles qui les ont précédées. Certaines disparaissent enfouies sous la poussière. D'autres, comme la caméra de Louis Lumière, deviennent des instruments classiques. Parce que les créateurs qui s'en sont emparés ont su les domestiquer, les mettre au service de la pensée, du sens, des émotions, de l'Art. ♦



L'écrit et l'écran : fidélité et trahison

Par Jacques Santamaria, scénariste et réalisateur



Il y a quelques années, un producteur avait eu l'idée de m'associer à un réalisateur en vue de l'adaptation d'un roman de Flaubert. Le réalisateur en question s'était distingué quelque temps plus tôt par l'audacieuse actualisation d'un autre roman du XIX^e siècle. Le moins qu'on puisse dire est que le public n'avait pas été convaincu. Notre prise de contact dans une brasserie chic tourna court. J'exposai mon souhait d'éviter toute modernisation, persuadé que le seul moyen de faire résonner l'universalité de l'œuvre et les échos qu'elle suscitait aujourd'hui consistait à respecter les personnages et l'époque décrits par Flaubert. La sentence était aussitôt tombée de la bouche du réalisateur : « Flaubert ne m'intéresse pas. Un livre n'est qu'un prétexte. Ce que je veux, c'est faire tout exploser ». Je répondis en quittant la table qu'il valait mieux, dans ce cas, engager un artificier plutôt qu'un scénariste. En réfléchissant après coup à cette sortie, je me dis que j'avais peut-être eu tort de fuir le débat. Le goût du réalisateur pour les explosifs ne méritait sans doute pas que je lui sacrifie des œufs en meurette qui se présentaient plus que bien. En même temps, ce débat

n'était-il pas épuisé depuis longtemps ? Le cinéma et la télévision en avaient tant vu ! Quels arguments pouvait-on encore jeter à la figure de ceux qui s'essayaient à transposer à l'écran des œuvres littéraires ? J'ai un casier plutôt chargé. Y figurent les noms d'Henri Pourrat, Émile Gaboriau, Alphonse Allais, Émile Zola, Gaston Leroux, Alphonse Daudet, Jean-Jacques Brochier, Patrick Modiano, Georges Simenon à six reprises, Maupassant à neuf. En matière de critiques, mon palmarès est honorable. Jamais de la part des auteurs, leurs héritiers ou leurs exégètes. Les reproches et anathèmes n'ont qu'une provenance : la cohorte de gardiens du temple, contrôleurs vétilleux et autres impitoyables providentiers, qui ont tous à faire valoir un titre ou un fonds de commerce, lesquels n'ont qu'un rapport lointain, voire aucun, avec les émotions de l'humble lecteur.

Pour parler d'une adaptation, le mieux est de recourir d'emblée au mot « trahison ». Très pratique. Il s'applique aussi bien au fait d'envisager l'adaptation qu'à son résultat. Une dévote fidélité peut être taxée de trahison tout autant qu'une entreprise de dénaturation. On s'aperçoit alors que la formule « Adapter c'est trahir » est bien commode. Elle peut servir de postulat de départ, voire de conseil, ainsi que de jugement, positif comme négatif. Alors que faire ? S'il n'existe pas de recettes, et sauf à vouloir « faire tout exploser », quelques fondamentaux permettent de ne pas s'essuyer les pieds sur l'œuvre littéraire tout en faisant bon usage de la caméra. La fidélité, donc. Je parle ici d'une fidélité raisonnée, s'attachant naturellement à l'esprit de l'œuvre, et laissant au livre ce qui lui appartient en propre, ses figures et son tempo, ses nervures et sa chair, ses frissons, son tremblement, introuvable ailleurs et non reproductible, puisque exclusif d'un genre : la littérature. La fidélité n'est pas l'illustration, au demeurant impossible. À celui qui s'attelle à une adaptation, elle ne demande ni respect naïf ni provocation gratuite. Elle est bien plus exigeante. Elle veut des modifications, appelle des suppressions, oblige à des

inventions, lesquelles peut-être surprendront, déconcertent, feront hurler à la trahison ! Le paradoxe est là : tout est faisable. Y compris le changement d'époque ! La fidélité intelligente est une clé d'or. Les changements, pourquoi pas les bouleversements, tendus vers l'œuvre originale, inspirés par elle, irrigués par ses rivières

« Une dévote fidélité peut être taxée de trahison tout autant qu'une entreprise de dénaturation. »

souterraines qui charrient la psychologie des personnages et la pâte romanesque, doivent poursuivre un but unique : servir l'œuvre, et, osons le mot, la révéler dans une forme qui n'était pas la sienne. Chez Simenon comme chez Modiano, il m'est arrivé de laisser de côté des personnages, d'en bâtir d'autres, de développer ou de

tamiser des situations, avec le seul souci de raconter l'œuvre, la même œuvre, par le langage spécifique de l'image et du son. À tous les instants de l'adaptation, je n'ai jamais eu en tête qu'une question, la seule qui vaille : est-on toujours chez Simenon ? Chez Modiano ? On peut appeler cela une re-création, toute présomption mise à part. Il n'y a véritablement trahison que lorsque, délibérément ou non, on perd de vue l'œuvre à adapter. Parlant justement de Simenon, dont il avait porté à l'écran *Les Fantômes du Chapelier* et *Betty*, Claude Chabrol disait : « Inutile d'essayer d'être plus malin que lui. Il faut l'écouter. Il a déjà fait tout le boulot ». Le précepte vaut pour tous les grands auteurs. Je l'ai vérifié, entre autres, avec Maupassant, dont l'écriture cinématographique - force de l'image, sens du mouvement et de l'ellipse - est un atout précieux. Chabrol lui-même avait récolté les fruits de cette fidélité bien comprise dans sa remarquable adaptation de *Madame Bovary*. Au fond, ne suffit-il pas de se dire que si tout part de l'œuvre originale, tout doit y retourner ? ♦



La création à la télévision est une vieille fable qui remonte aux balbutiements de l'ORTF. On a tout dit sur la télévision. On l'a rendue responsable de tous les maux de la société, elle aurait décervelé des générations de charmantes têtes blondes, elle aurait banalisé la parole publique, elle aurait été la tête de pont d'une invasion médiatique américaine, les programmes auraient pratiqué le nivellement par le bas. Puisque consensus il y a, le système du plus petit dénominateur commun aurait prévalu à tout choix artistique et à toute ambition culturelle.

Et la création dans tout ça ?

Rappelons que la télévision est un écran qui accueille toutes les formes d'expression. La fiction n'est rien d'autre que du cinéma de studio classique et, en cela, l'écriture est la même et la mise en image la même également. Là où évidemment tout change, c'est lorsque la fiction se fait en direct : on ne filme plus, on capte. Et là, la fiction ne peut se faire, dans ces conditions, qu'à la télévision et nulle part ailleurs.

Ainsi, pour que création il y ait, il faut adéquation entre la forme et le fond, la création liée à l'innovation. De tout temps, tout notre petit monde s'est joyeusement gargarisé du mot « création », ce qui n'a jamais voulu dire ambition, ou mieux encore, exigence. La « lucarne magique » nous a habitués aux images de proximité, une vision pépère de la société française ou, pire encore, une image aseptisée, faussement égalitaire d'une « culture européenne ». Après l'invasion américaine, nous subissons une normalité européenne et ce, grâce à la télé réalité et ses succédanés, chantés et dansés. Il est d'ailleurs bon de noter qu'en matière de création, puisqu'ils voient de la création partout, l'Eurovision ne nous permet pas de distinguer les différentes chansons tant elles sont issues du même moule.

Jean-Pierre Marielle avec Laurent Stocker, à gauche, et Roger Dumas, à droite, dans *Mon oncle Sosthène*, scénario, adaptation et dialogues de Gérard Jourd'hui et Jacques Santamaria, d'après Guy de Maupassant. Un film réalisé par Gérard Jourd'hui, dans le cadre de la Collection « *Chez Maupassant - 3^e saison* », diffusée actuellement sur la chaîne France 2. Une Production JM Productions - Gérard Jourd'hui et Gaëlle Girre.

Photos © 2010 / Jean Pimentel / JM Productions / France Télévisions



Ils voient de la création partout

Par Gérard Jourd'hui, producteur et réalisateur

Comme la télévision est le reflet de la société dans laquelle nous vivons, notre télévision est nostalgique : nostalgique de son histoire, de ses différents contenus. Combien d'émissions en hommage à nos vieux chanteurs disparus ? Ce n'était pas meilleur avant, non, c'était seulement mieux. Et il est vrai qu'au temps de l'ORTF, tout était plus simple, nous étions tous réunis sur le même lieu, les Buttes Chaumont, à fabriquer deux chaînes. Nous ne constituions pas une seule et grande famille, mais une communauté de tribus. Il était facile de nous repérer, nous ne déjeunions pas ensemble. Les ouvriers avaient leur bistro, les patrons avaient leur pub, où ils fréquentaient les faiseurs d'émissions de variétés, et juste en face de l'entrée principale il y avait « Chez Yvette », un bistro où nous, créateurs, nous nous régaliions de ragougnasse, arrosée d'une excellente piquette. Nous étions les tenants de l'écriture par l'image. Que produisions-nous ? Des documentaires et des divertissements. Certes, nous n'étions pas programmés à 20h30, néanmoins, nous étions programmés et ces émissions nombrilistes, nous dirions aujourd'hui « boboisantes », ne pourraient en aucun cas exister en 2012.

Nous pouvions considérer nos efforts comme des tests de laboratoire. Nous réclamions du public et, en fait, nous nous adressions à nos confrères. Le plus célèbre d'entre nous était Jean-Christophe Averty, qui avait su marier intelligemment le fond, la forme et un élément indispensable : la provocation. Cet âge d'or de la création et de l'innovation s'est arrêté avec la réforme de 74 et je vois bien peu de gens qui aient su, ou tout simplement voulu innover, et se servir de l'outil de télévision. Le seul qui me vient à l'esprit, c'est Thierry Ardisson, qui a bénéficié de niches, ce qui ne retire rien à son mérite.

La grille de programmes d'une chaîne de télévision propose des spectacles divers appartenant à tous les genres. Certains sont des surgelés, d'autres sont fabriqués pour la seule diffusion sur les antennes de télévision. Passons sur le surgelé, comme les films de cinéma. Pour la production dite télévisuelle, nous avons la fiction déclinée en plusieurs catégories : les films faits pour la télévision, qui correspondent à des règles inventées par le théâtre puis par le cinéma, la fiction de flux, anciennement appelée « sitcom », dont la seule création est son existence même. Notons que dans le passé, certaines fictions appelées « dramatiques » étaient enregistrées et diffusées en direct, ce qui faisait des produits purement télévisuels et en cela, ils étaient bien une création de télévision.

Le documentaire, écrit et monté comme au cinéma, a pour référence le cinéma. Ces documentaires constituaient des compléments de programmes pour les salles. Et lorsque la télévision en produisait dans les années 60, ils étaient « documentaires de création », pour les différencier des reportages qui sont, eux, destinés au seul écran de télévision.

Restent les autres genres, comme le divertissement dont la forme n'a pas changé depuis des décennies, c'est-à-dire depuis la dernière émission de Jean-Christophe Averty. Seul le contenu les différencie. J'en distingue deux catégories : les hommages à nos chers disparus et les classements hypothétiques des meilleurs duos, des meilleurs comiques...

Revenons maintenant sur la notion même de création à la télévision. Si la création veut dire « ambition et qualité », nous avons, tant dans le domaine de la fiction que celui du documentaire, des œuvres tout à fait réussies, voire marquantes, et dont les « valeurs de production » sont incontestables. Mais

« En quoi ces œuvres sont-elles des créations de télévision puisque leur forme n'est pas de télévision ? »

en quoi ces œuvres sont-elles des créations de télévision puisque leur forme n'est pas de télévision ?

Ainsi, je pense que les créations de télévision doivent à la fois démontrer une ambition artistique et une réelle innovation liée au support même, c'est-à-dire à la technique. La technique à la télévision n'est en fait expérimentée et ne peut progresser que grâce au sport. Les images de Tour de France sont innovantes et la captation des matchs de football est, chaque saison, plus performante.

Il est donc regrettable que ces innovations ne profitent pas aux programmes de télévision en général. Il est urgent que la télévision propose aux créateurs d'expérimenter des formes nouvelles d'écriture par l'image, de construction du récit...

Bien évidemment, ces programmes ne peuvent pas être diffusés en début de soirée, ils coûteront chers. Comme pour toute innovation, ils seront provocateurs, sans doute élitistes, fantaisistes mais comme pour toute expérience, une génération nouvelle naîtra : des auteurs, des réalisateurs, des techniciens...

Il sera heureux que la télévision crée sa propre nouvelle génération plutôt que de l'importer du cinéma.

Que la fantaisie, l'impertinence et la provocation reviennent sur nos écrans. ♦



La création à la télévision

Rencontre avec Jacques Chancel, journaliste et écrivain

Nadine Eghels : Comment êtes-vous arrivé à la télévision ?

Jacques Chancel : Je n'ai pas connu l'âge d'or de la télévision, je ne fais pas partie des pionniers. C'est au retour du sud-est asiatique que j'ai découvert des émissions comme *Cinq colonnes à la une*, ou *La caméra explore le temps*, et j'ai été totalement séduit car je découvrais un art nouveau, différent du cinéma et très impliqué dans le direct. À Saïgon j'étais correspondant pour la radio, c'est là que j'ai fait mon apprentissage, ensuite il y eut *Radioscopie*, pas moins de 6826 émissions, enfin *Le grand échiquier* et d'autres émissions pour la télévision. Je fais donc partie de la deuxième ou troisième génération, mais quand j'ai découvert ce monde j'ai été littéralement emballé.

N.E. : Quels souvenirs gardez-vous de cette époque ?

J.C. : Mon meilleur souvenir est sans conteste la création d'Antenne 2 avec Marcel Jullian, en 1975. Nous sommes restés seuls tous les deux pendant huit semaines pour concevoir la chaîne. Après nous avons fait venir des collaborateurs et nous étions bientôt 700 ! Le premier acte de création était de choisir les gens qui allaient nous accompagner : Jean-Christophe Averty, Claude Barma, Bernard Pivot qui a abandonné la formule de *Ouvrez les guillemets* et a inventé *Apostrophes*. Nous étions fous, à la fois brillants et brouillons, nous avions des tonnes d'idées que nous avons testées, éprouvées pour construire une ligne éditoriale dans la durée. Cela passait par l'attitude des collaborateurs, par leur savoir-faire et leur engagement plus que par des concepts abstraits. Chaque émission existait pour elle-même mais participait de la cohérence de la chaîne, avec des rendez-vous et une suite logique.

N.E. : Comment avez-vous conçu Le grand échiquier ?

J.C. : J'ai été servi par mon expérience de *Radioscopie*, qui m'avait permis de rencontrer des personnalités aussi différentes que Marguerite Yourcenar, Borgès, Albert Cohen, Georges Mathieu qui vient de nous quitter, Chagall qui est devenu un ami. Le projet du *Grand échiquier* était avant tout de faire découvrir la musique classique à un large public, en amenant à la télévision des orchestres de 120 musiciens et en invitant des artistes prestigieux comme Karajan, Isaac Stern ou Rostropovitch, mais aussi de les mettre en perspective avec un peintre, à qui je demandais de faire les décors. Mathieu, Matta, Combaz, Chambas et bien d'autres ont accepté avec enthousiasme ! C'était cela la création à la télévision : impliquer des artistes plus que des moyens techniques..., quand je vois aujourd'hui ces studios immenses, avec des gerbes d'étoiles qui partent de tous côtés, c'est du mauvais cinéma ! Ce qui m'intéressait, et intéressait le public, c'est d'entendre des artistes, de les faire dialoguer, de leur donner le temps de s'exprimer vraiment, et pas de faire leur promotion comme c'est le cas aujourd'hui dans toutes ces émissions de variétés qui ne servent qu'à faire vendre des disques. J'aimais croiser ces univers différents. L'émission était organisée autour d'un artiste, qui choisissait ses invités, les chansons qu'il voulait écouter, un peintre qu'il admirait, un écrivain qui l'avait nourri. Au-delà de leur talent, ce qui me passionnait, c'est la qualité de la rencontre humaine avec ces artistes, la découverte de leur personnalité, leur drôlerie aussi. Je me souviens d'Edgar Faure à qui j'avais demandé : « Quelles sont les trois grandes voix de l'Assemblée nationale ? », et qui m'avait répondu : « Laissez-moi quelques secondes, je cherche les deux autres ». Ou de Brigitte Bardot qui à ma question : « Quel a été votre plus beau jour ? » m'a simplement dit : « Une nuit ».

N.E. : En quoi la télévision est-elle un terrain d'expression de culture et de création artistique ?

J.C. : La création, c'est peut-être une idée, mais qui passe par un personnage. Sans lui, pas de création. C'est une idée



qui s'incarne dans la volonté d'un individu qui la porte et s'y consacre totalement. À la télévision, la création commence avec la conception de la chaîne, qui doit être à la fois diversifiée et cohérente. Ensuite, il est essentiel d'avoir avec les artistes une vraie rencontre. C'était le cas pour les écrivains d'*Apostrophes*, et l'émission est très vite devenue un rendez-vous littéraire offert à tous, avec une audience énorme.

N.E. : Que vous reste-t-il aujourd'hui de cette expérience exceptionnelle ?

J.C. : Un immense amour des créateurs ! J'ai une chance dans la vie, c'est que je sais admirer. Et une qualité, la seule : je sais écouter. Tout cela a servi à la création. J'ai toujours pensé que cela passait par moi, mais n'était pas moi. J'étais un passeur. Et c'est un rôle magnifique.

N.E. : Êtes-vous nostalgique de cette époque ?

J.C. : Je ne suis pas nostalgique, mais romantique.

N.E. : Pensez-vous qu'aujourd'hui tout cela ne serait plus possible ?

J.C. : Ce serait possible s'il y avait de vrais présidents. Il faut avoir des audaces. Ne pas refaire, inventer autre chose. Mais aujourd'hui le diktat des audiences, la mainmise de l'État et



la dictature des finances sont tels que c'est sans doute plus difficile. Néanmoins, il y a des expériences encourageantes, sur le plan de la fiction ou du documentaire. Mais elles ne sont pas intégrées dans une politique globale. Sur le plan de la création, la télévision doit proposer des rendez-vous qui fidélisent les téléspectateurs : nous avions *Les dossiers de l'écran* le mardi, le jeudi *Le grand échiquier*, le vendredi *Apostrophes*. Après il y a eu *Thalassa*, *La marche du siècle*, *Des racines et des ailes*, émissions que j'ai programmées à 20h30 lorsque j'étais à France 3. Ainsi se sont créés des rendez-vous, qui ont trouvé leur public. Il ne faut pas prendre les téléspectateurs pour des idiots en les assommant avec des émissions stupides... Aujourd'hui, on ne leur apporte pas assez de création alors qu'ils pourraient y être sensibles.

N.E. : Il y a donc de l'espoir ?

J.C. : La télévision est un art nouveau et singulier mais tout à fait nécessaire à la création en général. Aujourd'hui, le meilleur peut passer par la télévision, à condition de lui faire de la place. ♦

Page de gauche : Patrice Laffont, Jacques Chancel et Marcel Jullian lors des vœux des journalistes et animateurs pendant une émission télévisée enregistrée aux Buttes Chaumont, le 27 décembre 1977.

© INA / Photo : Robert Picard

En haut, à gauche : Françoise Giroud, Bernard Pivot et Hervé Bazin sur le plateau de l'émission *Apostrophes*, en février 1975.

© INA / Photo : Jean Pierre Leteuil

En haut, à droite : Jacques Chancel et Marcel Jullian, le 27 décembre 1977.

© INA / Photo : Robert Picard

Ci-dessus : Jacques Chancel et Memphis Slim, au piano, pendant les répétitions sur le plateau du *Grand échiquier*, en septembre 1973.

© INA / Photo : Robert Picard



Ci-dessus : Sur le tournage de l'émission *Les raisins verts*, réalisée par Jean-Christophe Averty, un technicien tient les fausses moustaches d'un comédien imitant Dalí. Décembre 1963.

© INA / Photo : Jacques Chevry

Ci-contre : Un gibi montre un écran où apparaît le marin shadok dans la deuxième série *Les shadoks*, créée par Jacques Rouxel. Mai 1970.

© INA / Photo : Laszlo Ruzska



Au temps des pionniers

Par Mathieu Gallet, président-directeur général de l'Institut national de l'audiovisuel (Ina)

Pour les premiers grands réalisateurs de la télévision française, le petit écran constituait un champ d'expérimentation inédit, qui devait être le terrain fertile d'une forme d'art nouvelle. Une ambition qui se traduit dans les années 50 et 60 par une création télévisuelle originale, parfois aux frontières de l'avant-garde.

« Il y a d'excellents pianistes qui restent pianistes toute leur vie et ne créent jamais, mais eux le savent. Devant le clavier de vos régies où vous jouez de la caméra un et de la caméra trois, demandez-vous si vous êtes « pianiste » ou Chopin. » Ainsi s'exprimait Jean d'Arcy, premier grand directeur des programmes de la télévision française, lors d'un stage international de réalisateurs en 1961. Comme en atteste cette exhortation, les pionniers de cette époque ne considéraient donc pas le petit écran comme un simple « média », mais véritablement comme un moyen d'expression à part entière. De la même manière que le cinéma avait inventé un langage nouveau, la télévision devait à son tour trouver la voie d'une création originale. Telle est la philosophie qui conduisit la RTF, puis l'ORTF, à confier un rôle prépondérant à la figure du réalisateur, considéré à la fois comme le maître d'œuvre et le responsable artistique de son émission.

Souvent réunis sous l'étiquette un peu simplificatrice d'« École des Buttes Chaumont », les premiers créateurs de l'étrange lucarne allaient bien souvent, à l'instar des grands maîtres de la Renaissance, puiser leurs sujets chez les auteurs anciens. Nombre de « dramatiques » en direct ou en studio mettaient ainsi en scène des classiques du théâtre français ou international, voire même antique. Un choix qui correspondait bien sûr à un idéal d'éducation populaire, mais répondait aussi à un manque de moyens criant : les œuvres étant généralement tombées dans le domaine public, on faisait ainsi l'économie d'un scénariste ! Classiques dans le choix de leurs textes, des œuvres telles que *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais par Marcel Bluwal ou *Les Perses* d'Eschyle par Jean Prat n'en restent pas moins d'une grande originalité formelle.

Nul n'a sans doute poussé aussi loin le désir d'une création télévisuelle originale que Jean-Christophe Averty. Alors que beaucoup considéraient le « direct » comme la principale originalité de la télévision, cet apôtre du surréalisme et de Georges Méliès à l'humour corrosif considérait que son essence résidait en réalité dans son caractère « électronique ». Qu'il réalise une adaptation d'*Ubu Roi* de Jarry, une émission de variétés comme *Les Raisins verts*, ou la captation d'un concert de jazz, Averty considérait d'abord

l'écran comme une toile, un support visuel où pouvaient s'exprimer les trucages les plus fous et les plus novateurs, le tout servi par un soin maniaque apporté à la mise en scène et au travail en studio.

Dans son versant le plus expérimental, la création fut aussi bien représentée par le Service de la recherche, créé par Pierre Schaeffer en 1961, dont *Les Shadoks* restent la production la plus célèbre. Avec leur graphisme biscornu, leur humour nonsensique et leur musique concrète concoctée par la Groupe de recherche musicale, ces étranges créatures déclenchèrent une véritable « bataille d'Hernani » lors de leur mise à l'antenne, en plein mai 68 !

« Ce petit âge d'or de la création à la télévision française n'eut cependant qu'un temps... »

Ce petit âge d'or de la création à la télévision française n'eut cependant qu'un temps. Dès 1977, Jean-Christophe Averty déplorait dans *Apostrophes* que « ce moyen d'expression majeur, qui aurait pu devenir l'opéra du XXI^e siècle, a été tué dans l'œuf par la médiocrité, le manque d'imagination, le manque d'humour, le manque de culot » (quelques années plus tard, il appellera même solennellement les téléspectateurs à brûler *Dallas* !). Il est vrai que dans le sillage de l'éclatement de l'ORTF en 1974, les animateurs eurent tôt fait de supplanter les réalisateurs, sur fond de nouvelles préoccupations d'audience et d'arrivée massive de programmes d'importation, notamment américains. La création a-t-elle pour autant disparu de l'antenne aujourd'hui ? Ce serait faire fi du rôle d'une chaîne comme Arte, ou encore du renouveau actuel des séries. Mais sans doute cette création-là est-elle généralement moins avant-gardiste, plus modeste et diffuse, jouant avec une certaine prudence sur des codes désormais bien établis.

Pour sa part, l'Ina est fier de contribuer à la conservation et à la mise en valeur (sur Internet ou en DVD) des œuvres de ces grands pionniers des années 50 et 60, pour qui le petit écran était encore un terrain d'expérimentation quasi vierge. Un travail de transmission aujourd'hui reconnu, puisque Jean-Christophe Averty lui-même vient de faire de l'Institut le dépositaire unique de l'ensemble de ses œuvres télévisuelles et radiophoniques, assurant ainsi la pérennité d'un art « électronique » unique en son genre. ♦

Nadine Eghels : Comment est née Arte ?

Jérôme Clément : L'idée d'une chaîne culturelle est ancienne, puisqu'elle remonte à l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981. Néanmoins, pour diverses raisons, Arte n'a pas été créée tout de suite, il y eut d'abord canal +. C'est en 1986 qu'est créée la Sept, première chaîne culturelle à vocation européenne, à l'initiative de Bernard Faivre d'Arcier, conseiller de Laurent Fabius, alors Premier Ministre. George Duby en assumera ensuite la présidence. Avec la réélection de François Mitterrand en 1988, le processus s'accélère, et c'est en 1989 que j'ai quitté le Centre National du Cinéma pour devenir président de la Sept. La création d'une chaîne franco-allemande à vocation culturelle avait été décidée par François Mitterrand et Helmut Kohl lors du sommet de Bonn en 1989, à l'époque des grands projets européens (la mise en place de l'euro, EADS, l'Eurocorps, etc.). Nous nous y sommes attelés, avec Pierre-André Boutang, Pierre Chevalier, Jean-Michel Meurice, André Harris, et bien d'autres. Arte est née en 1991, et la première émission a été diffusée en mai 1992, voici tout juste vingt ans. Un bel anniversaire.

N. E. : Comment cette nouvelle chaîne a-t-elle été reçue ?

J.C. : Au début nous avons essuyé les critiques virulentes des acteurs culturels et médiatiques de l'époque (Jacques Chancel, Bernard Pivot, Hervé Bourges...), et de la presse. Le *Journal du dimanche* a même titré : « Arte, la langue de Gœbbels » ! Personne ne voulait d'une chaîne de télévision franco-allemande à la ligne éditoriale européenne, culturelle et créative. Mais peu à peu, avec des idées nouvelles et quelques audaces, nous avons convaincu la presse et conquis le public.

N.E. : Comment s'est définie la ligne éditoriale d'Arte ?

J.C. : Il y a eu d'abord les soirées thématiques. Il s'agissait de (se) donner du temps pour aborder un sujet, en opposition au zapping permanent, et cette attitude a porté ses fruits puisque les « thema » d'Arte ont connu un énorme succès. Ensuite nous nous sommes attachés, avec Thierry Garrel, à relancer le documentaire en France, à

En haut : Ulrich Mühe dans le rôle de l'agent de la Stasi Gerd Wiesler dans *La vie des autres*, réalisé par Florian Henckel von Donnersmarck, 2007.
Photo : Hagen Keller

À droite : Captation de la pièce *Le dernier Caravansérail*, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, diffusé sur Arte en juillet 2008.
Photo : Michèle Laurent

Au centre : Extrait du documentaire *Massoud l'Afghan*, de Christophe de Pontilly, diffusé sur Arte en 1998, qui dresse le portrait du Commandant Massoud en filmant sa lutte contre les Talibans.

Arte, une chaîne culturelle européenne

Rencontre avec Jérôme Clément, Président d'Arte de 1991 à 2011

« Personne ne voulait d'une chaîne de télévision franco-allemande à la ligne éditoriale européenne, culturelle et créative... »

travers une politique audacieuse de production et de diffusion. Cela a donné des œuvres mémorables comme *Massoud l'Afghan*, de Christophe de Pontilly. Pierre-André Boutang a créé *Metropolis*, grand magazine culturel. Avec ses « séries », comme *Des garçons et des filles*, Pierre Chevalier a imaginé des « collections de fictions » qui ont lancé nombre de jeunes talents... Ainsi est née une « génération Arte », représentée par Mathieu Amalric, Arnaud Desplechin, Cedric Kahn, Cyril Collard, Pascale Ferran, Émilie Deleuze pour ne citer qu'eux. Parallèlement, Arte s'est engagée dans une politique très exigeante de production cinématographique : en vingt ans, nous avons produit pas moins de 450 films, dont

chaque année une vingtaine furent présentés au Festival de Cannes, avec à la clé quatre Palmes d'or (Lars von Trier, Christian Mungiu...). Mais Arte s'est engagée aussi dans la production de formes nouvelles, par exemple avec Alain Cavalier, et dans la découverte de jeunes talents, toujours prompt à encourager de nouveaux modes d'écriture afin de s'affranchir des contraintes de la télévision commerciale. En ce qui concerne le spectacle vivant, Arte a développé une politique créative, axée davantage sur la re-création que sur la simple captation. Rappelons les réalisations exceptionnelles de Patrice Chéreau, de Luc Bondy, d'Hugo Santiago, d'Ariane Mnouchkine ou de Benoît Jacquot, ré-inventant leur mise en scène pour la caméra. La musique n'était pas en reste, avec les « leçons de musique » réalisées avec le concours de l'immense Daniel Barenboim, ou avec les émissions de Bruno Monsiegeon sur le travail des musiciens (Glenn Gould, Sokolov et surtout Richter, magistral). Pour la peinture, Alain Jaubert et sa collection de cinquante émissions « Palette » ont révolutionné l'approche des œuvres d'art par un large public. Dans le domaine historique, enfin, Marc Ferro a mené une remarquable entreprise de comparaison des archives de la guerre 39-45 à travers les actualités



cinématographiques de l'époque en France, en Allemagne, en Angleterre et en Russie. Cette relecture de notre histoire contemporaine a entraîné un travail de fond sur le plan européen. Toutes ces initiatives ont permis de tisser à travers toute l'Europe, et surtout avec l'Allemagne, un réseau de cinéastes de fiction et de documentaristes. Ainsi, Arte a été étroitement associée au renouveau du cinéma allemand avec la production de films comme *Good bye Lenin*, *La vie des autres*, *L'autre côté...*, soutenant activement l'École de Berlin représentée par Cristian Petzold ou Fatih Akin.

N.E. : Depuis, la réception de la chaîne a certes évolué...

J.C. : Oui, et quelques audaces, comme la diffusion du *Décatalogue* de Kieslowski en prime time, ont achevé de convaincre la presse. Et le public qui nous a suivis, et en a redemandé ! Notre niveau d'exigence a été perçu par tous, et la chaîne a acquis une reconnaissance qui depuis ne s'est pas démentie.

N.E. : Comment envisagez-vous l'avenir pour la télévision culturelle ?

J.C. : Deux points me semblent fondamentaux. Certes, il ne faut pas rater le virage du numérique. Dès l'an 2000, Arte s'est lancée dans ce mouvement, avec peu de moyens mais avec une équipe très déterminée. Mais surtout, il faut maintenir cette ligne éditoriale à vocation européenne. Arte symbolise un enjeu historique dans le dialogue franco-allemand, et il est capital de conserver cette proximité aujourd'hui menacée par un environnement global. En effet, le dialogue entre les nations passe aussi, et peut-être surtout, par la culture ! Plus que jamais, il est essentiel de maintenir une ligne éditoriale créative et exigeante. Ce sont les contenus qui importent, et les rapports qui s'établissent avec les créateurs, au service d'une cause européenne. Au départ, Arte était une utopie, portée par des visionnaires... Vingt ans après, preuve est faite que l'on peut agir sur le réel, mettre la télévision au service de la création. Arte, c'est une aventure exceptionnelle ; il ne faut pas la laisser se perdre dans les difficultés que traverse l'Europe aujourd'hui. Et ne pas oublier l'essentiel : les contenus. ♦



par juxtaposition ou superposition, pose la distinction entre une vue, et une image. Chez Monory, la peinture est intimement liée à la représentation. Atemporelle, elle se reconstitue de fragments dans un ordre inversé comme un film qui serait vu à l'envers, un clin d'œil à un flash-back qui s'immobilise. La banalité de l'image met en abyme le réel et l'idée du réel. Un réel obscène, incongru en regard de faits de société peints avec une froideur de la touche pour un détachement glacé et distancé de la peinture.

Dans ce dialogue visuel où le son est exclu de l'univers pictural, quels liens antithétiques peuvent-ils se tisser entre des images aussi fondamentalement opposées dans les méthodes mises en œuvre ? L'audiovisuel agit sur nous comme un piège visuel dont la perception immédiate génère un espace tout aussi illusoire que l'est celui de la peinture figurative. On peut en conclure que notre relation au réel est interchangeable et qu'elle a légitimement provoqué chez certains artistes contemporains une nouvelle interrogation sur le rôle de l'image, joué dans notre imaginaire. En quoi le déroulé visuel fascine-t-il notre regard porté sur la réalité, et déclenche-t-il une fiction chez le peintre ?

De l'utilisation de l'image dans la création artistique Pour une autre quête du réel

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

Aujourd'hui, de plus en plus de peintres expérimentent des médiums différents de ceux qui leur sont familiers et rompent avec le cloisonnement hiérarchique des techniques traditionnelles. Leur démarche pluridisciplinaire ouvre sur une transversalité qui porte ses interrogations mais aussi ses réponses.

Une esthétique de l'hybride serait-elle née ?

Ainsi percevons-nous des œuvres picturales nées de pratiques antagonistes et cependant complémentaires pour une image fusionnelle en quête d'un autre réel. La photographie, l'image cinématographique et audiovisuelle forcent notre regard par leur immédiateté qui naît simultanément de l'arrêt sur image et d'une capacité à rendre le temps qui passe. Dans le passé, la peinture a trouvé des solutions pour suggérer le mouvement avec la décomposition d'une scène à partir de séquences successives suggérant la durée, dont *l'Embarquement pour Cythère* de Watteau reste un exemple éloquent. Cette double dimension du mouvement et de son prolongement n'appartient pas à l'univers pictural, attentif à une transmutation charnelle de la matière picturale pour parvenir à une transcendance d'ordre métaphysique et spirituelle. S'emparer du mouvement relève d'une gageure et le peintre ne peut qu'y répondre par une série de métaphores plastiques et esthétiques qui permettent à la peinture d'exister.

La prolifération visuelle de notre époque, saturée d'images, a provoqué des réactions multiples chez les plasticiens qui s'en sont emparés avec une curiosité aux conséquences fécondes. L'image cinématographique a

entraîné d'autres pratiques, a modifié leur vision du monde, aiguisant leur sens critique. Ils ont noué avec ces images banalisées, des relations ambiguës, subtiles, inattendues. L'actualité, le fait divers, renvoient à la réalité du sujet qui agit comme révélateur d'une société dont l'histoire est vécue quotidiennement à travers la télévision. Cette réalité triviale, accélérée, Jacques Monory la transpose dans sa peinture. Ce représentant majeur de la Figuration narrative (il pratique également le cinéma) entretient avec les images mécanisées et télévisées des rapports multiples et complexes.

Chez lui non seulement la toile fonctionne comme « écran » (métaphore du cinéma et de la télévision) mais il l'organise en se servant de composition, d'angle de vue, de cadrage et autres procédés empruntés au monde de l'audiovisuel. Il mêle les clichés documentaires puisés dans l'actualité, les romans de gare et autres mythologies quotidiennes pour créer sa propre narration. Les métaphores sont constantes et proposent des clés pour une *science des images*. Rêve et fiction se confondent sur cette pellicule télévisuelle transposée, qu'animent des fragments d'événements, des objets, des figures, se prolongeant dans un hors champ, en renforçant l'ambiguïté constante entre le vécu et le rêve. Le choix délibéré d'une couleur monochrome, bleu ou rose, fonctionne à la façon d'un filtre et fortifie un sentiment de déréalisation. La contradiction entre un sentiment de réalité enregistrée et un climat onirique accroît la puissance d'images fascinante de l'œuvre peinte.

Cette réalité virtuelle, dont Monory récupère les images en photographiant l'écran, avant de procéder à des montages



Xavier Veilhan cherche à produire des images « entre Manet et *Urgences* » (célèbre série télévisée)

Quant à François Boisrond, sa récente exposition de peintures témoigne de sa fidélité à ce médium qu'il questionne, à sa manière, c'est-à-dire en peintre. Son regard, si attentif et inspiré pendant de longues années par la ville et son quotidien, s'est confronté à un film de Godard, tourné à la fin de 1981, *Passion*. Le voilà au croisement de plusieurs lectures engendrant une prolifération de pistes possibles dont la seule pour lui est d'abord de renoncer à la durée, spécifiquement cinématographique, et de réinventer les gestes du cinéaste en train de filmer une scène, celle d'une femme s'appêtant à s'asseoir. Pour entrer dans l'intimité créatrice de Godard, Boisrond visionne attentivement la reproduction numérique en DVD du film, qui permet le décryptage précis des vingt-quatre images seconde. Lus sur l'écran d'un ordinateur, les photogrammes du film révèlent des jeux de couleurs, de lumière, des valeurs fonctionnant comme des études préalables. Un jeu de miroir dans lequel les images se resserrent et s'intervertissent. Parti du *Bain turc* d'Ingres, Godard interroge, avec les moyens du cinéma, la figuration à laquelle Boisrond est fidèle pour une théâtralité qui ne se refuse pas l'humour.



Il postule un irréalisme pour détourner une fiction transmutée en « tableau vivant » qui garde toute sa saveur picturale grâce à l'emploi de couleurs pures fabriquées méticuleusement par le peintre.

Avec Philippe Cognée, la quête du réel s'épaule de clichés et de films réalisés à l'aide d'une petite caméra vidéo à la dérobée, sans préparation, pour arracher le singulier du banal. Il en exploite les codes, grossissements, cadrages, peints avec une technique à l'encaustique formant une peau tendue, recouverte d'un film plastique sur lequel le fer à repasser, qui chauffe et liquéfie la cire, provoque une mobilité de la surface. Instabilité, fugacité des scènes imprécises simulent une image fugitive, aussitôt vue et disparue à l'instar d'une émission télévisée. Le réel se dissimule sous des apparences successives dans un chassé-croisé visuel aux mutations énigmatiques. Cognée introduit une dimension de l'ordre du vertige et du souvenir.

Pour Stéphane Couturier, photographe passé à la vidéo, l'exploration du réel passe par une lente transformation de l'image en explorant les déclinaisons de l'extrême complexité du monde contemporain jusqu'à une esthétique de l'hybride. ♦

Page de gauche : Jacques Monory, *Métacrise N°1*, 1990, huile sur toile, 170 x 340 cm. © ADAGP, Banque d'Images, Paris 2012

Au centre : Philippe Cognée, *Immeuble Beaulieu*, Nantes, 1997, encaustique sur toile marouflée sur bois, 168 x 190 cm.

En haut : François Boisrond, *La Petite Baigneuse I*, 2009, huile sur toile, 220 x 240 cm. © Galerie Louis Carré & Cie / Photo : Adam Rzepka

Le numérique : une aubaine pour l'affirmation et le rayonnement des identités culturelles en Europe

Par Véronique Cayla, présidente d'Arte

« La mission suprême de l'art consiste à libérer nos regards des terreurs obsédantes de la nuit (...). L'art rien que l'art, nous n'avons que l'art pour ne point mourir de la vérité ». C'est ainsi que Nietzsche évoque, non sans une certaine gravité, la force philosophique, quasi métaphysique de l'art qui permet à l'être humain de transcender sa condition ontologiquement finie et de conjurer le désespoir qui en découle nécessairement.

L'art, et d'une manière plus générale, la culture sont indispensables à la vie et à l'épanouissement des hommes ; le regard des créateurs est essentiel à notre interprétation, à notre décryptage, à notre compréhension du monde pour aider à combattre ses démons, ses inégalités, ses injustices ; « *Faites toujours que*

« Arte est aujourd'hui unique et singulière, au sein d'un paysage audiovisuel qui se banalise et s'appauvrit. »

« votre tableau soit une ouverture sur le monde » proclamait Léonard de Vinci comme pour rappeler que l'art se doit d'être l'interprète de valeurs fondamentales comme le respect de l'altérité, la tolérance, la fraternité. Parce que la création renferme des enjeux politiques fondamentaux qui interrogent le sens de l'humanité, elle doit être résolument protégée. Parce que la culture est un ferment puissant pour nourrir un idéal humaniste et démocratique, elle doit être inlassablement défendue dans la diversité de ses expressions.

C'est cet idéal culturel qui anime Arte depuis sa création, il y a plus de vingt ans. Arte s'est incontestablement affirmée comme la chaîne de la curiosité, de la découverte, de l'imagination, qui, ouverte à tous les élans artistiques du monde, a toujours accordé à la création, une place prépondérante. Elle est aujourd'hui unique et singulière, au sein d'un paysage audiovisuel qui se banalise et s'appauvrit. Arte, forte d'une mémoire franco-allemande désormais étayée, est une belle utopie audiovisuelle qui s'est déjà réalisée et qui doit plus que jamais perdurer !

Plus qu'un simple miroir, Arte peut et doit être l'acteur d'un vrai projet de société et de communauté pour l'Europe par la culture. Cette exigence est d'autant plus prégnante en ces temps de crise européenne qui démontrent que l'économique, seul, ne peut pas tout. Pour cela, il faut élaborer un imaginaire commun capable de cimenter un socle culturel

en Europe, étayer un destin commun. Nous devons aider l'Europe à se doter d'un véritable projet de civilisation adapté au XXI^e siècle en revisitant à l'ère du numérique nos valeurs traditionnelles.

Aujourd'hui, nous sommes à un tournant technologique majeur qui a des implications considérables sur la télévision et la diffusion de la création. Je suis convaincue que, loin d'être un instrument de dilution des identités, Internet peut et doit être un instrument d'affirmation et de renforcement de la pluralité culturelle. Cette technologie qui abolit la rareté de la diffusion est une chance extraordinaire pour valoriser notre patrimoine artistique et culturel commun qui fait la richesse de l'Europe. À condition bien sûr de ne pas se laisser prendre au dépourvu par la vague déferlante du numérique. À condition d'accomplir rapidement la mue de notre chaîne en véritable bi-média afin d'utiliser au mieux les possibilités qu'offrent ces nouveaux vecteurs.

C'est bien notre priorité aujourd'hui d'anticiper la convergence qui progresse à grands pas entre le web et la télévision, et d'achever de transposer l'identité d'Arte dans le monde numérique. À cet égard, Arte a des atouts certains. D'abord, elle a été pionnière en commençant à décliner très tôt, et avec succès, deux de ses thèmes de prédilection sur internet : je pense au spectacle vivant avec « Arte Live Web » et à la création numérique avec Arte Créative. Tout comme elle a été pionnière en matière de création de nouveaux contenus hybrides. L'autre atout majeur d'Arte,

c'est sa personnalité singulière, sa distinction, fortement ancrée dans la conscience des téléspectateurs. Dans ce monde infini et mondialisé qu'est internet, il faut des repères, des balises, une vitrine. C'est en effet à partir des fondamentaux de l'antenne, que nous allons développer des offres sur le web conçues comme autant de prolongements et d'extensions des piliers phares d'Arte. Le projet que nous appelons désormais la « Galaxie Arte » doit faire en sorte que le téléspectateur de la chaîne ait envie de rester dans l'univers offert par Arte, un univers dans lequel il pourra trouver davantage de contenus, de réponses à ses demandes, à ses désirs. Il doit aussi séduire tous ceux et notamment les jeunes qui ont déserté la télévision classique, lui préférant le vertige du web propice aux usages libres et individuels.

Avec un univers enrichi, plus diversifié, plus respectueux de chacun, Arte a donc tous les moyens pour accomplir sa prophétie culturelle dans le monde numérique, pour renforcer son rayonnement en Europe et défendre, avec son audace et son inventivité, un projet de civilisation démocratique et humaniste.

Notre chaîne a gagné du temps, elle ne doit donc pas perdre ! Car nous avons devant nous des acteurs économiques puissants, non européens et non régulés, et peu soucieux de nos identités. Il est donc impératif qu'Arte devienne la référence culturelle européenne sur Internet. C'est un défi considérable, majeur pour l'imaginaire collectif que nous construisons, majeur pour l'identité de l'Europe, majeur pour son avenir. ♦

Extrait de *Good Bye Lenin*, un film de Wolfgang Becker, produit par Arte en 2003, César du Meilleur film de l'Union Européenne en 2004.
Photos : WDR

Vue de la pièce *Le dernier Caravansérail*, mise en scène d'Ariane Mnouchkine, diffusé sur Arte en juillet 2008.
Photo : Michèle Laurent

Le groupe rock *The Hives* au festival EuropaVox, filmé le 27 mai 2012 et diffusé sur le canal internet « Arte Live Web ».



L'audimat

Par Lucien Clergue,
membre de la section de Photographie

Ma dernière confrontation avec le cinéma (l'audiovisuel ?) fut un film pour la chaîne Planète en hommage à J.S. Bach, avec de la musique d'orgue. Nous avons tourné surtout des images d'architecture contemporaine dont la Pyramide du Louvre et les Twin Towers avant qu'elles ne disparaissent. Les reflets des immeubles dans les vitres donnaient un effet très dynamique, en filmant depuis un véhicule à marche lente, toute une suite d'éléments graphiques pouvait se développer. Mais j'ajoutai aussi des images du Val d'Enfer aux Baux-de-Provence, là où Cocteau avait réalisé le *Testament d'Orphée* dont j'étais le photographe, et tous nos tournages sous la direction du poète me revenaient en mémoire, car il bricolait des prises de vues que les techniciens pensaient impossibles à réaliser, mais lui, il y parvenait toujours ! Ce film fut programmé à 1 heure du matin sous le titre *Musimages*, sans les noms du réalisateur ni du musicien, mais fit paraître 100.000 téléspectateurs à l'audimat. Audience inespérée qui laisse rêver le photographe !

En haut : vue des anciennes carrières du Val d'Enfer que Jean Cocteau choisit comme décor pour tourner certaines scènes de son film, *Le Testament d'Orphée* (1959).
Photo DR.

L'expression « compositeur de musique de film » commence par « compositeur de musique ». C'est là une évidence que beaucoup semblent oublier.

On rêverait d'une situation dans laquelle la composition de musique pour l'image serait un genre musical au même titre que la musique de chambre, la musique symphonique ou l'opéra, alors que l'on a le sentiment que ce genre musical est réservé à une caste spécialisée.

L'un des problèmes fondamentaux de la création est le vide, la page blanche qui ne bénéficie d'aucun support. Cette pression qui s'exerce sur les créateurs n'existe plus dans la musique pour l'image, dont le cadre préétabli permet au compositeur de se libérer de cette angoisse du vide en servant un film et en se pliant aux désirs de son réalisateur. Être libéré de la peur par une contrainte est certainement l'un des paradoxes les plus saisissants de la création de musique pour l'image.

Des notions aussi basiques que le temps, l'espace, le mouvement, la vitesse, l'éloignement, la peur ou bien évidemment l'amour se traduisent de façon très différente, parfois même opposée, par l'image ou par la musique.



Le metteur en scène, au fil du temps, est devenu un homme à tout faire, participant activement à l'écriture du scénario, à la production du film, contrôlant les décors et costumes, bien évidemment la distribution. Le voilà subitement confronté à un créateur qui parle un autre langage, qu'il ne connaît pas, ou du moins très peu. Lui faire admettre que le compositeur va compléter ou modifier la perception qu'aura le public de son film est toujours très délicat.

La peur du vide du compositeur, évoquée plus haut, se retrouve chez le metteur en scène et son monteur dans le fait de leur incapacité, devenue chronique, à monter un film sans l'aide de musiques provisoires, auxquelles l'un et l'autre vont malheureusement s'habituer. Ils considèrent ensuite qu'elles doivent devenir une référence pour le compositeur, alors que celui-ci ne rêve que de découvrir un film sans musique, pour laisser son imagination être



Une autre perspective

Par Laurent Petitgirard, membre de la section de Composition musicale

stimulée et garder toute sa liberté de surprendre. C'est devenu pour nous une véritable souffrance qui tourne parfois à l'intolérable, ce qui je l'avoue sans peine est mon cas.

Il y a encore plus triste, à savoir la volonté de transformer la bande son des films en une suite de chansons préexistantes dont on se demande la plupart du temps ce qu'elles ont à faire avec le projet artistique de départ.

Contrairement à ce que l'on pourrait croire, le problème de compositeur qui écrit pour l'image n'est pas le style ou la nécessité de se soumettre aux exigences du synchronisme mais bel et bien le format.

À force de composer des musiques d'une durée allant de quelques secondes à une ou deux minutes ou miracle atteignant parfois trois ou quatre minutes, le compositeur prend l'habitude de ne pratiquement jamais développer et est confronté au danger de se retrouver avec le souffle court. On lui demande également de concevoir des atmosphères qui s'approchent plus du « Sound design » ou du bruitage que de la composition, ce qui peut être parfois plus efficace qu'une musique traditionnelle. C'est la raison pour laquelle je conseille en permanence à mes jeunes confrères de préserver une œuvre personnelle qui les enrichira et les rendra plus inventifs lors des collaborations avec leurs metteurs en scène. Mais la faiblesse des droits générés par la musique contemporaine, au regard de ceux issus de la musique de film, fait que trop de compositeurs enchaînent film sur film, au détriment d'un jardin secret qui leur serait pourtant salvateur.

Apporter à un film un autre regard, distancié, qui ne soit pas pléonastique vis-à-vis de l'image, mais qui au contraire lui donne une perspective différente, ne dépend pas seule-

« Pour certains projets ambitieux, il faudrait savoir impliquer les compositeurs dès l'écriture du scénario. »

ment du compositeur, mais avant tout de la capacité du metteur en scène à se remettre en question et à vivre pleinement l'aventure que représente la collaboration de deux créateurs.

Pour certains projets ambitieux, il faudrait savoir impliquer les compositeurs dès l'écriture du scénario, leur proposer de travailler sur une thématique avant même le début du tournage, quitte à tout remettre en question lors du montage du film. C'est à cette condition que l'on pourrait retrouver des collaborations exceptionnelles comme nous en avons vu dans le passé et comme nous espérons tous en découvrir de nouvelles.

Les compositeurs sont des cinéphiles qui ont besoin de rencontrer des cinéastes mélomanes, voilà une phrase bien facile à écrire, mais beaucoup plus compliquée à réaliser. ♦

En janvier 2013, Laurent Petitgirard (page de gauche, Photo Hugues Nicolardot) prendra la direction du Département consacré à la musique pour l'image, créé par le Conservatoire national de musique de Paris, dirigé par Bruno Mantovani.

Pour le cinéma et la télévision, il a collaboré notamment avec Otto Preminger, Jacques Demy, Francis Girod, Peter Kassovitz, Pierre Schœndorffer, Claude Danna, Jean-Claude Brialy, Jean Larriaga, Patrick Timsit, Laurent Heyneman, Michel Boisrond, Denis Amar, Pierre Granier-Deferre, Bernard Queysannes, Alain Tasma, Pierre Joassin, Charles Nemes, Jacques Fansten, Florian Gallenberger, Édouard Niermans...

Il a également composé la musique de la série télévisée des Maigret, d'après l'œuvre de Georges Simenon, dans laquelle Bruno Cremer incarnait le célèbre commissaire (en haut).



La mise en scène, une faute morale ?

Par Muriel Mayette, administrateur général de la Comédie-française

L'entrée au répertoire ne consiste pas à inscrire les textes pour mémoire, mais à les inscrire pour qu'ils soient joués et joués encore. La permanence offerte aux auteurs, les vivants et les morts, est donc aussi celle du mouvement et des relectures insufflées. En regard, auteurs et ayant droit sont légitimement sollicités pour façonner, eux aussi, les contours de cette postérité dramaturgique du non-figé. Mais peuvent-ils pour autant tout exiger ou tout interdire ? Et, au cours des répétitions, user du droit moral comme d'une épée de Damoclès ? La question est aujourd'hui d'importance, pour la Comédie-française comme pour l'ensemble des autres théâtres.

Elle est d'autant plus d'actualité que la chaîne des créateurs ne cesse de s'allonger. Après la première représentation il faut compter les reprises, les changements de rôles, les images, les enregistrements et les captations... Une ruhe de créateurs qui s'emparent successivement de l'œuvre et sont susceptibles d'une possible « trahison ».

Le jeu des écritures ou la tectonique des plaques théâtrales

Écrire postule la transformation du monde, sa reconstruction, l'enjeu de se situer... Et au théâtre l'entreprise est double, car la dimension narrative - celle-là même qui permet de toucher directement le lecteur - est à ce point atténuée et le propos à l'inverse affirmé, que pour atteindre à sa polyphonie, l'écriture théâtrale appelle et nécessite la médiation d'une autre écriture, celle de la mise en scène. Une écriture scénique, « de plateau », à laquelle il appartient de re-présenter sans renier, de prolonger sans dénaturer, d'éclairer sans ternir. Une « écriture de passeur » qui par amour du texte premier, entend faire affleurer à la surface des mots ce qu'il nous dit du monde, encore et toujours.

Une « écriture seconde » donc, mais une écriture à part entière, indispensable à la résonance du texte dans l'ici et maintenant, et à laquelle, par essence, il revient aussi de transformer, de reconstruire et de re-situer celui ou celle qui, par la plume, en a fait l'intemporelle demande. En ce sens, être auteur de théâtre, c'est aussi accepter de s'adonner au jeu des écritures.

Et à bien y regarder, l'histoire du théâtre au XX^e siècle n'est pas autre chose que l'histoire du frottement entre ces deux écritures, elles-mêmes en perpétuelles mouvances. Bernard Dort y voyait d'ailleurs le gage d'une « représentation émancipée » et en décryptait ainsi la tectonique : « Une pratique artistique qui re-présente au lieu d'interpréter et qui le fait par le dialogue (ou l'affrontement), à parts égales de ses différents composants. Les contradictions sur lesquelles repose le faire théâtral y deviennent fécondes : elles ne se résolvent pas par la soumission des facteurs de représentation à l'un d'entre eux ; elles entraînent leur activation mutuelle - jusqu'à celle du spectateur ».

Faire du théâtre, c'est consentir à être à la fois le dépositaire et le dépossédé, consentir à la chaîne des possibles trahisons

Cette non soumission de l'un au diktat de l'autre, comme préalable nécessaire au dialogue, à l'enrichissement et à l'activation mutuelle, est d'autant mieux comprise par les metteurs en scène qu'ils sont aussi auteurs. Auteurs d'une œuvre scénique, originale et légalement protégée mais dont ils se sentiront pourtant dépossédés au premier lever de rideau, lorsque le spectacle, désormais aux acteurs et aux spectateurs, s'ouvrira à tous les vents et à toutes les interprétations. Auteur d'une œuvre re-visitée également, lorsque se

tisseront des liens audiovisuels avec la passerelle-image par eux-mêmes sollicitée, et qu'il leur faudra consentir à leur tour aux possibles trahisons perpétrées par cette « troisième écriture ». Qu'on se le dise, faire du théâtre c'est dans le même élan s'approprier et faire don, c'est être à la fois le dépositaire et le dépossédé.

À l'arrivée, chacun est libre de ne pas aimer la relecture proposée, de la critiquer avec volupté ou véhémence, tout cela va de soi et fait sens. En revanche, reprendre au nom du « pas plu, plus d'accord » ce qui avait précédemment été accordé, c'est nier ce qui fait l'essence même de la représentation théâtrale (liberté, fragilité, subjectivité). Le théâtre n'est pas un art muséal... Vouloir maîtriser de bout en bout la chaîne des interprétations et ne pas consentir aux possibles trahisons, c'est d'abord refuser de possibles révélations, de possibles chefs-d'œuvre, c'est surtout oublier que notre métier trouve sa raison d'être dans le refaire.

Mais de quel refaire parle-t-on ? S'agit-il d'un refaire préalablement « balisé », qui respecte le texte sans forcément le comprendre, prévisible et suiveur au point qu'il ne se passe plus rien, aucun souffle nouveau au fil des relectures ? S'agit-il d'un semblant de représentation au sein de laquelle metteur en scène et acteurs, privés d'approfondir et d'imaginer, seraient au moins sommés d'en donner l'impression ? Ou s'agit-il au contraire d'un refaire insatiable et fou, amoureux de ce qui dans l'œuvre déstabilise, et qui pour toucher au cœur prend le risque de s'en emparer et de tout faire résonner autrement, librement ? Qu'en est-il aussi du réalisateur qui vient capter au-delà d'une mémoire archivée l'œuvre qu'il regarde, n'a-t-il pas la responsabilité de lui créer un nouveau visage à travers un nouvel instrument pour en préserver l'essence ? Comme un rêve possible, pour seule et belle ambition de dire au public, au téléspectateur « il était une fois » et tenter avec lui de rendre ce petit temps-là extraordinaire, passionnant peut-être, en tout cas riche de quelque chose. Un regard risqué... Mais un regard vivant... Prendre une correspondance pour l'imaginaire.

Voulant ici épargner au lecteur la chronologie des affrontements et des « Comment jouer !... », je voudrais m'autoriser le seul compagnonnage de Samuel Beckett, dont l'œuvre posthume demeure à ce jour l'une des plus délicates à mettre en scène. Les indications de jeu (ou didascalies) figurent en effet en nombre et sont parmi les plus strictes au point que l'auteur lui-même, s'y confrontant parfois en metteur en scène, n'était pas en mesure de toutes les respecter à la lettre¹. En 2005, l'administrateur affronte son ayant-droit à propos d'*Oh les beaux jours*. Catherine Samie vient d'être choisie pour jouer Winnie, elle a 73 ans quand le texte indique : « La cinquantaine, de beaux restes² ». Catherine Samie sera magnifique et sa performance unanimement saluée. Ce contentieux, liant Beckett et la Comédie-Française, illustre la nature des difficultés rencontrées, les contradictions éprouvées mais aussi le chemin de la féconde permanence du dialogue avec les auteurs et ayants droit, pour avec eux tenir le pas gagné et continuer de consentir demain, dans le respect des œuvres et de l'échange, à de nouvelles avancées esthétiques, à de nouvelles et indispensables prises de risque.

Donner c'est donner, reprendre c'est dommage et... dommageable

Non, la vraie menace, c'est bien la tentation du diktat, de l'interdit absolu et abruptement décrété, car que peut-il en advenir, si ce n'est violence et mise en péril ? Accorder par exemple à certains, par « faiblesses d'amitié » dira-t-on, la liberté que l'on refuse à d'autres, ce n'est pas faire jurisprudence ni œuvre utile de son droit moral, c'est le diluer chaque fois dans des raisons d'espèces, non plus textuelles

mais bien souvent personnelles, donc discriminatoires et injustes. Et il y a plus grave encore, accorder à une troupe, à une compagnie, à un théâtre le droit de jouer une pièce puis le lui reprendre, sans ambages ni préavis, au mépris des prérogatives, des engagements et des responsabilités, au mépris de la programmation et des difficultés qui président à la construction d'une saison. Bref, au mépris du théâtre et de ceux qui l'exercent... Qu'est-ce à dire ? Sûrement pas le droit. Or à bien y réfléchir, il en va du théâtre comme de la vie. Auteurs, acteurs et metteurs en scène dépendent les uns des autres et cette dépendance est source de toute solidarité. Une solidarité « perpétuelle », « inaliénable », « imprescriptible » et « insaisissable », certes malmenée par le monde moderne, mais qu'il appartient aussi au droit moral et à ses détenteurs de réaffirmer à travers les âges.

Dans le grand livre imaginaire des solidarités artistiques et des trahisons consenties, on raconte ainsi que les frères Coen, se frayant un chemin jusqu'à l'Olympe, s'en allèrent un soir frapper à la porte d'Homère : « Nous aimons tant l'*Odyssée* que nous voudrions la porter à l'écran, Ô Homère ». Et le poète de répondre : « Eh bien, faites-le. Ô Brother ! » ♦

1 En 1947, Louis Jouvet fut le premier à monter *Les bonnes de Jean Genet*. Mécontent de la mise en scène, l'auteur publiera une série de réflexions sous le titre *Comment jouer les Bonnes*.

2 Pour sa pièce *La dernière bande*, qu'il monte en 1980 à Londres, Beckett fait jouer le personnage Knapp avec une paire de pantoufles en cuir noir alors que le texte précise : « Surprenante paire de bottines d'un blanc sale, du 48 au moins, très étroites et très pointues. »

3 « Jusqu'au dernier souffle de son grand âge Madeleine Renaud joua Winnie, rôle qu'elle avait créé en langue française. L'auteur, qui vivait encore, ne trouva jamais rien à y redire » comme le rappelait encore récemment J-P. Thibaudat.

Page de gauche : la comédienne Catherine Samie dans *Oh les beaux jours*, de Samuel Beckett, dans la mise en scène de Frederick Wiseman, 2005, à la Comédie-française. Photo : Caroline Lot

Ci-dessous : Scène de la tragédie d'Eschyle *Les Perses* adaptée à la télévision par Jean Prat, musique de Jean Prodromidès, 1961.

© INA / Photo : Jean-Claude Pierdet



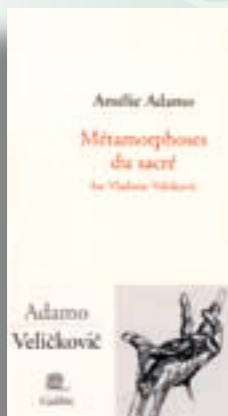
Décorations

Édith Canat de Chizy et **Laurent Petitgirard** ont été promus Officiers dans l'ordre national du Mérite.

Gilles Cantagrel a été promu Commandeur de l'ordre des Arts et des Lettres au titre de la promotion de janvier 2012.

Élection

Au cours de sa séance du 14 juin 2012, l'Académie a élu **Lucien Clergue**, membre de la section de Photographie, vice-président de l'Académie en remplacement de Pierre Schoendoerffer, décédé au mois de février dernier.



Parution

Parution d'un essai, accompagné de cinq dessins originaux, sur la peinture de **Vladimir Velickovic**, *Les Métamorphoses du sacré* par Amélie Adamo, aux éditions Galilée.

Inauguration

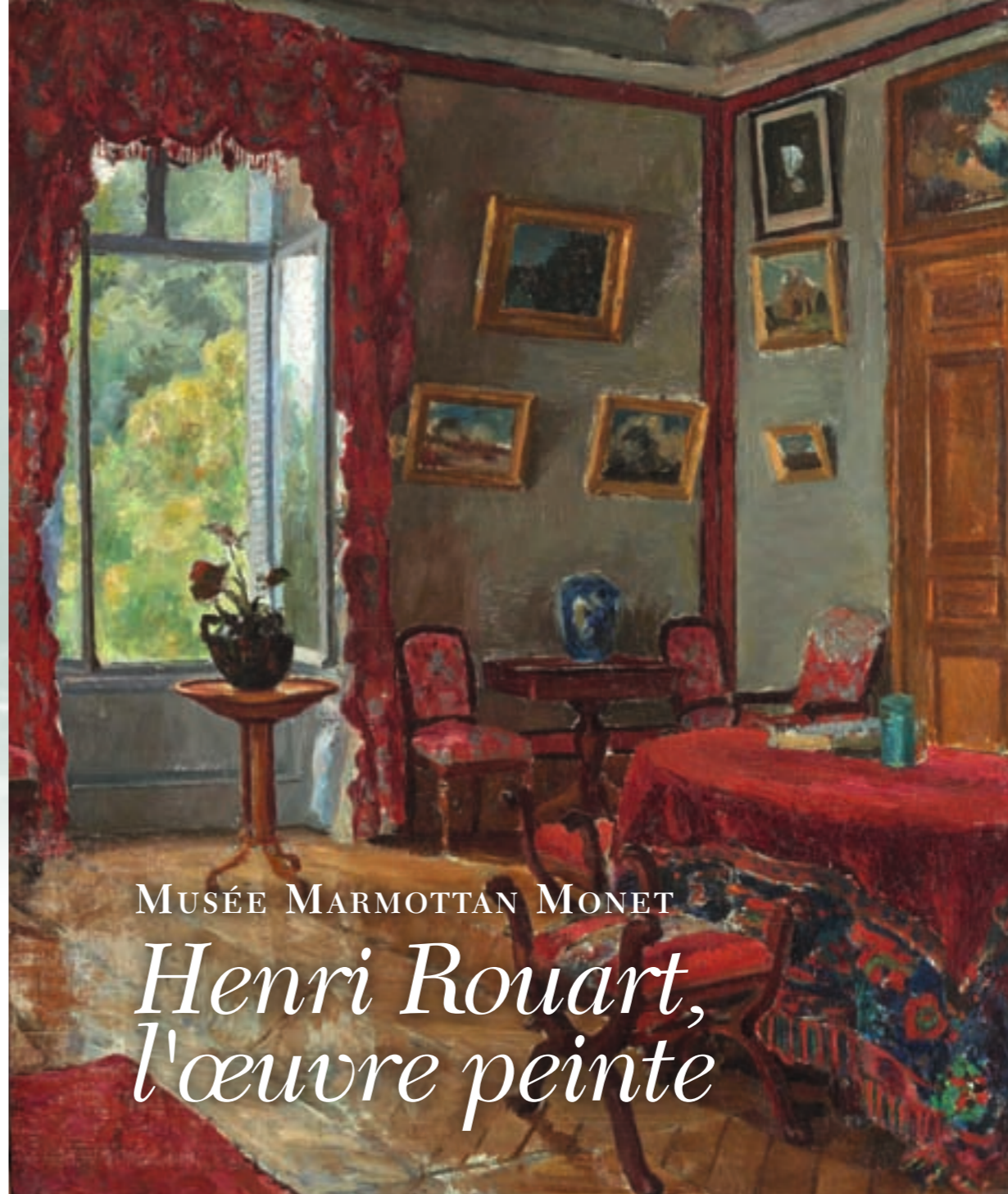
En mémoire de l'œuvre sculpturale d'**Antoine Poncet**, qui a longtemps habité le lieu, le programme immobilier du 8, rue de l'Église, à Auteuil-le-Roi (78), portera le nom de « rue Ailes Antoine Poncet ».



“ Après la rétrospective consacrée cette année à Berthe Morisot, nous souhaitons rendre hommage à Henri Rouart (1833-1912), ingénieur de talent, célèbre pour son activité de mécène et de collectionneur, mais aussi, on le sait moins, peintre. Bien qu'il exposât aux côtés des impressionnistes grâce à Degas dont il était l'ami le plus fidèle, Henri Rouart ne se soucia jamais de la promotion de son œuvre abondante, préférant participer au succès de ses célèbres collègues. Aucune exposition personnelle ne lui fut donc consacrée de son vivant. C'est seulement à sa mort, en 1912, qu'une rétrospective est organisée à Paris à la galerie Durand-Ruel. La seconde est présentée en 1933 chez Paul Rosenberg. Il est triste de constater qu'en cent ans, les seules occasions de mettre en valeur ses créations ont été ses anniversaires de naissance et de mort.

Si son importante collection personnelle a été vendue, ses propres œuvres sont restées dans la famille et se sont transmises de génération en génération. Seules quelques institutions comme le Musée d'Orsay ou le Musée des Beaux-Arts de Pau, que nous remercions vivement pour leur participation, conservent des peintures de l'artiste. C'est pourquoi, les toiles de cette exposition proviennent presque exclusivement de prêteurs particuliers à qui je tiens à exprimer toute ma gratitude.

Extrait de l'avant-propos de **Jacques Taddei**, directeur du Musée Marmottan Monet, membre de l'Académie des Beaux-Arts, qui nous a quittés le 24 juin dernier (hommage en page 29).



MUSÉE MARMOTTAN MONET

Henri Rouart, l'œuvre peinte

À l'occasion du centenaire de la mort du peintre et collectionneur Henri Rouart (1833-1912), le Musée Marmottan Monet lui consacre, du 13 septembre au 11 novembre 2012, sa première grande exposition monographique.

Cette exposition, qui réunit une quarantaine de ses tableaux en provenance de collections particulières et de musées français et suisse, met en valeur l'œuvre d'un peintre réputé mais discret et exigeant, compagnon de route des impressionnistes.

Henri Rouart a croisé la route de Degas sur les bancs du lycée où ils nouèrent une profonde amitié. Très jeune, formé par Corot et Millet, il se distingue déjà par des prix de dessins. Son goût prononcé pour l'art le conduisit en outre à acquérir une collection qui ne cesse de s'étoffer. Cette collection – rassemblée tout au long de sa vie et qui attira, à sa mort en 1912, les convoitises des plus grands marchands,

connaisseurs et représentants de musées du monde entier – comptait des pièces maîtresses de Delacroix, Courbet, Daumier, Millet, Corot, Manet, Cézanne, Renoir, Morisot, Toulouse-Lautrec, Gauguin et, bien sûr, Degas.

C'est l'artiste et son œuvre que le Musée Marmottan Monet souhaite aujourd'hui mettre à l'honneur à travers cette exposition monographique qui lui restitue sa véritable place au cœur d'une époque fertile et passionnante, dont il demeure une figure marquante.

Les œuvres présentées dans les salons du rez-de-chaussée du musée, toiles et aquarelles, révèlent un paysagiste de grand talent et un portraitiste de qualité, attentif à saisir ses proches dans leur cadre intime. Loin d'être un simple amateur, il pratiqua la peinture durant toute sa vie et participa à presque toutes les expositions impressionnistes dont il fut également le mécène. ♦

Musée Marmottan Monet
du 13 septembre au 11 novembre
www.marmottan.com

À gauche : Edgar Degas, Portrait d'Henri Rouart, 1871, huile sur toile, 27x22 cm. Fondation Annie et Denis Rouart, Musée Marmottan Monet, Paris. Photo Bridgeman Giraudon

Ci-contre : Henri Rouart, Intérieur de La Queue-en-Brie, huile sur panneau, 56x46 cm. Collection particulière. Photo Christian Baraja, studio SLB

Georges Mathieu

Le peintre Georges Mathieu nous a quittés. Voici le discours prononcé en son hommage par le graveur Trémois, son confrère et ami, à Notre Dame de Paris le 18 juin dernier. Photo DR

« À quoi sert d'être un peintre si cela ne crée pas un peu plus de bonheur pour les hommes ? N'est-ce pas aux poètes et aux artistes qu'il appartient d'offrir au monde un art de vivre ? » C'est en vous citant, Georges, que je ressens ce privilège d'être (titre de votre premier livre), ce privilège d'avoir partagé une amitié de cinquante ans sans ombre, mais y-a-t-il de l'ombre dans vos œuvres, et il y en a si peu dans les miennes ! D'une sensibilité inquiète quoique conquérante, vous étiez nerveux, courageux, généreux, un seigneur royal, courtois, attentionné à l'autre et drôle également. Nous nous disions « vous », le tutoiement n'ajoutait pas à l'amitié. Que de moments rares m'avez-vous offerts, que de déjeuners arrosés de votre champagne Deutz en votre triclinium, à côté du trône d'Attila, que d'odyssées champêtres à haut risque dans votre Mercedes teutonique des années 30, casqué de cuir, lunettes d'aviateur, moustaches au vent ; vous vouliez éviter les autoroutes car il y a ces tunnels qui vous paniquaient ! La Révolte, La Vitesse, Le Risque, Le Signe, La Lucidité dans l'extase, peindre en public d'immenses toiles en quelques minutes, une théâtralité ? Cette théâtralité n'était-elle pas déjà celle mystérieuse des peintres de Lascaux avec leurs fresques peintes certainement à toute vitesse ? Georges, vous étiez un samouraï du geste. Nous comprenons vos triomphes au Japon où l'on vous célébrait comme un Dieu. La rapidité de votre geste pictural vous était naturelle, c'était votre signature. Notre signature sera-t-elle le dernier signe tracé par la main de l'homme ? Par vos fulgurances à la pointe du pinceau, vous vous projetiez dans le vide. Autour du signe se crée le vide, on est pris au piège, moment exquis, on stigmatise son émotion, on s'abstrait, alors Georges, vous deveniez un autre vous-même, comme en apnée. Voilà le risque maximum, la joie d'un samouraï du geste et si vous vous propulsiez par

vos traits de pinceau, c'est que le trait est chose abstraite. Certaines de vos œuvres atteignent la transcendance, elles deviennent sacramentelles, très proches du sacré chrétien. De fulgurances en éclatements flamboyants, rôde parfois Éros. L'amour de Dieu est aussi Éros. Notre Saint-Père le Pape le confirmait. Et nous en parlions avec pudeur. Georges, vous étiez un homme de passion. La vie vous dévorait, la solitude vous taraudait, il s'y mêlait l'inquiétude. Passion lyrique, passion mystique... Vous êtes le créateur de l'abstraction lyrique, création immortelle. Paul Valéry le soulignait ainsi : « Le lyrisme est enthousiasme, les odes des grands lyriques furent écrites sans retour, à la vitesse de la voix du délire et du vent de l'esprit soufflant en tempête ». Une partie importante de votre œuvre, Georges, est un hymne à la joie. Combien je me suis amusé en votre compagnie. Vous aviez le sens de la fête. Cette « fête de l'être », comme vous la définissiez. Vos victoires ont toujours été des victoires sur vous-même. Votre narcissisme vous y obligeait pour vos combats. S'oublier pour être. Vos combats, vos prises de position inconfortables masquaient une simplicité doublée d'une angoisse profonde. Vous aurez été l'homme de toutes les rébellions, autant esprit provocateur demandant par exemple la suppression de Ministère de la Culture, qu'esprit agitateur, qui par son incessante et tonitruante action, voulait remettre à l'honneur l'éducation artistique dans les écoles.

Georges, vous qui fûtes l'un des grands créateurs du XX^e siècle, vous nous quittez tel ce chevalier, que j'imagine revêtu d'une armure étincelante, descendant majestueusement de son mausolée vers l'au-delà, tel le Maréchal de Saxe immortalisé par Pigalle. Nous sommes émus de vous dire au revoir ici-même, dans cette cathédrale de Paris, haut lieu de la Chrétienté, qui porte le témoignage des grandes heures de notre histoire, que vous avez tant magnifiées dans votre œuvre. Donnez-moi encore ce dernier privilège, celui du plaisir de vous citer : « Je suis toujours et partout seul. Il n'est de solitude que solitude morale. L'artiste exprime sa douleur profonde et par là, rejoint tous les autres hommes. Parfois, par éclairs, il exalte sa joie fugitive, et offre pour d'autres le réconfort d'une illusion de bonheur. » Georges, à Dieu. »



« La disparition à 67 ans de Jacques Taddei a donné l'occasion de souligner, lors des nombreux hommages qui lui ont été rendus, l'éventail très large de ses activités : pianiste (Grand Prix Marguerite Long-Thibaud 1973), organiste (titulaire des Orgues de Sainte-Clotilde), maire adjoint à la Culture de Rueil-Malmaison, fondateur du Concours International d'Orgue et du Festival d'Art Sacré de la Ville de Paris, directeur du CNR de Paris, président de l'Académie d'été de Nice, directeur de la musique à Radio-France, directeur du Musée Marmottan Monet, la liste est très impressionnante. Mais l'étendue de cette carrière et des réalisations qui y sont attachées ne doit pas faire oublier la sensibilité à fleur de peau de cet homme hors du commun. Alors que les débuts couronnés de succès de sa vie de pianiste lui ouvraient la voie d'une carrière toute tracée, il se tourne vers l'orgue et profite de l'enseignement de Pierre Cochereau et de Marie-Claire Alain, tout en suivant les cours de composition de Tony Aubin. Il disposait alors des clés pour assumer l'une des grandes passions de sa vie, l'improvisation, discipline au nom de laquelle il a été élu en 2001 membre de la section de Composition musicale de l'Académie des Beaux-Arts. L'orgue était l'instrument qui lui permettait de conjuguer à la fois les plaisirs de la recherche des

Brigitte Engerer

La pianiste Brigitte Engerer s'est éteinte à l'âge de 59 ans. Premier prix au Conservatoire de Paris à l'âge de 15 ans, et d'un prix au concours Long-Thibaud, deux ans plus tard, elle avait choisi d'aller se perfectionner au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou. Devenue la plus russe des pianistes françaises, elle était correspondante de l'Académie des Beaux-Arts et enseignait au Conservatoire de Paris. Elle avait reçu en 2011 une victoire de la musique pour l'ensemble de sa carrière. Photo DR

Jacques Taddei

Nous déplorons la soudaine disparition de Jacques Taddei, membre de la section de Composition musicale et directeur du Musée Marmottan Monet. Son confrère Laurent Petitgirard lui rend hommage.

Photo : Brigitte Eymann

timbres, de la découverte de musiques nouvelles et de l'improvisation avec sa foi de chrétien engagé. La manière dont il a intégré l'improvisation à la liturgie, qui a été merveilleusement évoquée par le Père Rougé lors de la messe d'adieu du 2 juillet dernier à l'Église Sainte-Clotilde, restera un exemple de parfaite communion entre l'art et la religion. La dernière chose que l'on pourrait attendre d'un improvisateur, art de l'éphémère par excellence, c'est qu'il soit parallèlement un bâtisseur, c'est là l'un des paradoxes les plus étonnants de la vie de Jacques Taddei. Avec une énergie indestructible, cet homme a inventé des structures nouvelles, conçu des lieux en étroite collaboration avec les architectes, ne laissant rien au hasard et surtout sachant créer les équipes en charge de faire vivre les événements et les lieux qu'il avait créés. Sa carrière se sera achevée sur un véritable triomphe, la résurrection du Musée Marmottan Monet dont les académiciens, impressionnés par sa très grande connaissance de l'art pictural, lui avaient confié la direction en 2007. A son épouse Anne-Louise, à ses deux filles Colombe et Olympia, notre Compagnie veut témoigner de son affection, de sa très grande tristesse et de son admiration pour l'œuvre accomplie par Jacques Taddei. »



Statue représentant des joueurs de balafon, instrument de musique Mande (Mali) arrivé au XVI^e siècle avec la migration qui va conquérir le pays Dogon contre les Tellem. Photo DR

L'arrivée des sculptures ethnographiques en Occident

Par **Hélène Leloup**, historienne de l'art

Le Musée du Quai Branly a demandé à Hélène Leloup, spécialisée depuis longtemps en « sculpture ethnique » et plus particulièrement dans celles de l'art Dogon, d'être le Commissaire général d'une exposition Dogon. Vue par 200.000 personnes à Paris, cette exposition fabuleuse a été ensuite présentée au Musée Bundeskunsthalle de Bonn.

La première question abordée lors de la conférence de presse renvoyait à l'ancienneté de ces sculptures, dont l'âge était prouvé par des datations de carbone 14. Mais, apprenant que ces sculptures étaient arrivées durant l'époque coloniale, mes interlocuteurs en déduisirent de suite qu'il s'agissait du fruit de pillages opérés chez les habitants, d'objets pris par force : c'est à dire de vols ! Le terme « pillages » exprime l'idée de vol, idée choquante pour les légitimes propriétaires de ces sculptures qui ainsi se sentent bien mal à l'aise.

Reprenons l'histoire. À l'arrivée des Français, un journaliste, Félix Dubois, réussit à aller à « Tombouctou la mystérieuse » en 1898. Le pays fut exploré en 1903-1904 par le Lieutenant Louis Desplagnes, qui ajouta aux relevés géographiques tous les renseignements possibles car il s'intéressait au pays et à sa population. Bien qu'à la tête d'une colonne militaire, il acheta quelques statuettes, portes et masques (aujourd'hui au Musée du Quai Branly), sans jamais prendre de force les statuettes qu'on lui montrait se contentant de dessiner celles qu'on lui refusait. En 1931, l'Assemblée nationale française décida l'envoi d'une grande exploration traversant l'Afrique, la « Mission Dakar-Djibouti », dirigée par Marcel Griaule et dont l'historiographe Michel Leiris suscitera quelques critiques. Dans son livre *L'Afrique Fantôme*, Leiris publie son journal qui détaille jour après jour les faits et gestes de ce voyage qui rapportera au Musée de l'Homme 3.500 objets. Ce chiffre, publié, étonnera bien qu'il y avait déjà eu des récoltes étonnantes au XIX^e siècle. Par exemple l'expédition américaine

de Lang et Chapin (1910-1915) chez les seuls Mangbétou en avait rapporté autant.

Cette expédition a été souvent accusée de pillages. Précisément, grâce au journal du soigneur Michel Leiris qui inventoria chaque objet, nous voyons très exactement le jour et la manière dont se passaient les transactions. Publié en 1931, *L'Afrique fantôme* rapporte le vol d'un « Tellem », caché dans un parapluie vert, ce qui excitera la colère de Marcel Griaule, qui se brouillera définitivement avec Leiris. En fait le livre sera supprimé et réédité quelques mois plus tard, les passages concernant les litiges étant modifiés. En France, Griaule, Germaine Dieterlen et leurs élèves vont se consacrer des années durant à une recherche sur les Dogons mais sans s'intéresser aux rares sculptures. En 1957, Henri Kamer et moi-même arrivions en pays Dogon, dans ce fameux village de Sangha. J'ai raconté dans mon livre *La statuaire Dogon* (1994) comment nous avions noué d'excellents rapports avec l'homme le plus débrouillard du village parlant français, de sorte qu'il deviendra l'intermédiaire obligé des touristes et marchands qui se succédèrent à Sangha. Il envoyait ses jeunes gens ramasser des sculptures dans les villages des alentours puis venait à la nuit nous chercher pour discuter affaire. Dans la journée, on visitait les grottes, on parlait avec les vieux expliquant les rites (dialogue compliqué par la traduction), on chassait les nombreux perdreaux pour le dîner.

Extrait, Grande salle des séances, le 13 juin 2012

Dans le monde de l'immédiat après-guerre tout est en ruine. La révélation des horreurs de la Shoah, les dramatiques conséquences des explosions atomiques d'Hiroshima et de Nagasaki mènent au constat de la faillite morale d'une civilisation. L'Homme n'est plus, dira Michel Foucault. Il va falloir reconstruire sur d'autres bases pour éviter qu'il ne répète les mêmes erreurs, ne commette les mêmes crimes. Avec la venue de l'abstraction lyrique, la peinture va témoigner de ce besoin d'un total changement en éradiquant du champ pictural la représentation humaine. Et puisqu'il est question d'une ère nouvelle, les artistes vont éprouver le besoin de s'exprimer par des signes tout comme l'ont fait les hommes à l'aube de l'humanité lorsqu'il fallait tout inventer.

Mais revenons au cri d'Artaud. Je voudrais préciser que je me situe loin des démarches scientifiques des historiens de l'art mais, qu'en vertu d'une croyance à la conjonction des idées en circulation dans un temps donné, il m'apparaît qu'étrangement tout dans ce Paris d'après guerre s'est passé comme si la révolte d'Artaud était la bande-annonce d'un immense besoin de changement. Comme si son cri était devenu un immense tableau sonore venu pour encourager les cris graphiques que sont les peintures des maîtres de l'abstraction lyrique. Comme si son cri avait servi de relais, d'étendard à toute une génération de jeunes peintres révoltés.

Un souffle nouveau enveloppe le monde de la création picturale dans ce Paris de 1947. Regardons ce qui s'y passe : au mois de janvier, Atlan présente, à la Galerie Maeght, 27 toiles d'une incontestable nouveauté. Les grandes lignes noires sur fond de couleurs ocre interpellent par leur contenu : barbare-judéo-magique.

Le 14 février s'ouvre à la galerie Lydia Conti l'exposition des peintures d'Hartung de 1935 à 1947. Curieusement, c'est la première exposition personnelle d'Hartung alors que ce dernier est investi dans les prémices de l'abstraction lyrique depuis 1922 avec sa série des tâches. Ses signes surprennent par leur audace et leur liberté.

Deux mois plus tard, c'est au tour de Schneider de présenter dans la même galerie sa vision renouvelée de l'abstraction. Avec de grands coups de brosse il traduit ses états d'âme dans la spontanéité.

C'est aussi en cette même année 1947, le 21 juillet, que s'ouvre le deuxième salon des réalités nouvelles, où Mathieu va faire scandale avec trois toiles auxquelles les organisateurs ont eu du mal à trouver une place tant elles tranchent, par leur nouveauté et leur liberté formelles, avec tout ce qui est présenté au salon.

1947 est aussi l'année au cours de laquelle Soulages va commencer sa série devenue célèbre des peintures au brou de noix. Elles donnent le coup d'envoi à une esthétique de la dialectique du noir et du blanc à laquelle, sauf quelques rares exceptions, le peintre est jusqu'à aujourd'hui resté fidèle en trouvant dans cette esthétique de la concentration et de la restriction d'étonnants moyens de renouvellement.

C'est aussi en 1947 qu'a lieu la grande exposition de Wols. Le 23 mai, au sortir de l'exposition de quarante peintures à l'huile de Wols présentées place Vendôme chez René Drouin, le jeune Georges Mathieu écrira : « Après Wols, tout est à refaire » et d'ajouter que Wols avait peint les quarante toiles avec son drame, avec son sang. Il dira que

Du cri d'Artaud à la naissance de l'abstraction lyrique

Par **Patrice Trigano**, galeriste, écrivain

Se référant au cri poussé par Antonin Artaud lors de l'enregistrement de *Pour en finir avec le jugement de dieu*, Patrice Trigano a cherché à mettre en perspective les liens existants entre la révolte désespérée du poète et l'espoir suscité par la naissance de l'abstraction lyrique dans le Paris de 1947.

ces peintures étaient quarante moments de la crucifixion d'un homme qui était l'incarnation d'une pureté, d'une sensibilité, d'une sagesse qui font honneur non seulement au monde de l'Occident mais à celui de la création. »

On est saisi de constater à quel point les propos de Mathieu au sujet de Wols auraient pu être utilisés pour parler d'Artaud.

Extrait, Grande salle des séances, le 9 mai 2012

Pierre Carron

Exécute un polyptique composé de 6 panneaux de 3m x 2m destiné à la Cathédrale de Meaux sur les thèmes de Saint Paul, Saint Étienne et l'Annonciation.

Chu Teh-Chun

Participe à une exposition de groupe à la Galerie Marlborough, à Monaco, jusqu'au 7 septembre.

Lucien Clergue

« Duo Jean Cocteau - Lucien Clergue », à la Galerie Bert, à Paris, pendant l'été.
Exposition personnelle à la Galerie Modernism de San Francisco et à la Louis Stern Fine Arts Gallery de Los Angeles, en juillet/août.
« Florilège provençal » à la Mediathèque de Céreste (Alpes de Haute-Provence), en juillet/août.
Triptyque de surimpressions dans la Chambre du Roi du Château de Tarascon, pendant l'été.
Invité d'honneur au festival d'Art de St-Moritz, dernière semaine d'août.
Exposition personnelle à la Galerie Patrick Cramer, à Genève, du 13 septembre jusqu'à fin octobre.
Participe à l'exposition « Jean Cocteau unique et multiple », au Musée Fabre, à Montpellier, pendant l'été.
Participe à la nouvelle présentation des œuvres de Picasso, au Musée Réattu d'Arles, jusqu'à fin décembre.

Michaël Levinas

Sortie du CD de l'opéra *La métamorphose* (2011) chez Aeon.
Les lettres enlacées pour alto seul, 3 études pour piano par les jeunes solistes de la classe du 3^e cycle du CNSMDP, dans le cadre du vingtième anniversaire de la disparition d'Olivier Messiaen, au Festival Messiaen de la Meije, le 19 juillet.
Récital, œuvres de Debussy, dont une transcription pour piano par Michaël Levinas du *Prélude à l'après-midi d'un faune*, dans le cadre des Nancyphonies, à Nancy, le 28 juillet.

(suite) *Concerto pour un piano espace N°2* par l'Ensemble Ictus, lors du concert final des Ferienkurse für Neue Musik, à Darmstadt, Allemagne, le 28 juillet.
Conférence et interprétation par le compositeur de ses œuvres, au Festival de Prades, le 11 août.
Invité, en tant que professeur de composition, aux Dundgas Kursi, en collaboration avec le Chœur de la radio de Riga, Lettonie, du 12 au 20 août.
Récital, avec la soprano Magali Léger, œuvres de Berlioz, Fauré, Debussy et Levinas, au Festival aux Chandelles de Sainte-Marie-aux-Mines, le 25 août.
François-Bernard Mâche
Ragamalika pour violoncelle et piano et *Phénix* pour percussion seule (interprétée par Rémi Durupt, création), au Festival Messiaen de La Meije, le 15 juillet.
Conférence sur l'utilisation comparée des chants d'oiseaux chez Messiaen et F-B Mâche, dans le cadre du Festival Messiaen de La Meije, le 19 juillet.

Claude Parent

Présente ses dessins dans l'exposition « Entre utopie et réalité », à la galerie Yvon Lambert, à Paris, jusqu'au 28 juillet.

Guy de Rougemont

Exposition « Rougemont : Les 4 saisons d'un peintre à Florac » à Florac (Lozère), de juillet à septembre.

Jacques Rougerie

Présentation du Projet *SeaOrbiter* à l'Exposition internationale de Yeosu en Corée, jusqu'au 12 août.

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Arnaud D'HAUTERIVES

BUREAU 2012

Président : François-Bernard MICHEL
Vice-président : Lucien CLERGUE

SECTION I - PEINTURE

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
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
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

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