

Séance d'installation de Carolyn Carlson à l'Académie des beaux-arts

mercredi 15 juin 2022

discours de Laurent Petitgirard

Chère Carolyn Carlson,

J'ai gardé en mémoire la force poétique qui émanait de vous lors de la présentation de *Dialogue with Rothko* au Théâtre National de la Danse de Chaillot.

La présence du violoncelliste Jean-Paul Dessy, qui en avait composé la musique, votre incroyable osmose avec cet instrument au milieu des lumières de Rémi Nicolas et des costumes de Chrystel Zingiro m'avaient fortement impressionné.

Je pense, quand je revois ce ballet dans ma mémoire, à une phrase de vous, que j'ai lue plus tard et que j'ai notée : *Je ne danse pas pour les yeux, je danse pour l'âme.*

On pourrait se dispenser du discours que vous allez devoir subir, Mesdames et Messieurs, tant cette évidence que vous avez exprimée, Chère Carolyn, résume votre vie, surtout si l'on tient compte de ce que vous dansez avec votre corps, bien sûr, mais aussi avec les mots, avec le dessin, avec le cœur jusqu'en avoir le vertige.

Précisons tout de suite qu'il n'est nullement question de faire une exégèse de votre œuvre, la tâche serait immense et aurait imposé de prévoir des sacs de couchages sous la Coupole, idée à laquelle je ne sais pourquoi notre cher Chancelier Xavier Darcos semble réfractaire.

Je vais donc devoir survoler votre vie en m'arrêtant parfois au gré d'une émotion sur des œuvres et des relations humaines qui ont marqué votre carrière, disons plutôt votre existence car je doute que le mot carrière vous plaise beaucoup.

Précisons tout de suite que le nombre important de titres de vos ballets en anglais va permettre à vos amis et admirateurs de comprendre pourquoi vous m'avez fait l'amitié et l'honneur de me demander de vous recevoir sous cette Coupole, vous cherchiez évidemment un académicien avec un accent français aussi prononcé lorsqu'il parle anglais que le vôtre lorsque vous vous exprimez en français.

Votre grand-mère finnoise vous racontait des contes et des légendes tirés du Kalevala, nul doute que cette épopée qui s'ouvre par l'évocation de la création du monde a été source de grandes émotions en stimulant votre imaginaire.

Serait-ce cet univers qui vous a inspiré le ballet *Dark*, créé en 1988 sur une musique de Joachim Kühn au Théâtre de la Ville à Paris ? Ce ballet, très impressionnant, et que son titre décrit parfaitement, évoque l'Apocalypse.

Sa violence a dérouté certains, mais les cent mille spectateurs qui l'ont découvert lors de plus d'une centaine de représentations ont eu la chance d'assister à l'un des temps forts de la danse contemporaine à la fin du siècle dernier.

Au sein de cette communauté finlandaise qui se réunissait le dimanche dans votre maison, votre père vous faisait danser et vous adoriez ces moments où vous pouviez laisser libre court à votre imagination dans de grandes improvisations.

Il était vétérinaire, vous avez donc vécu au milieu de toutes sortes d'animaux, votre mère jouait du piano et chantait, la musique vous a passionnée très tôt, vos deux frères jouent du violon, de la clarinette, de la guitare et même du saxophone.

Vous avez très jeune participé à plusieurs concours de danse.

Suis ton cœur et fais ce que tu aimes, vous disait votre père que vous avez eu la douleur de perdre alors que vous n'aviez que quinze ans.

Sa disparition a été un choc très fort, « je ressens toujours sa présence », expliquez-vous.

Dans les deux années qui suivent vous abandonnerez les études de danse classique, vous les reprendrez plus tard à la San Francisco School of Ballet.

La mer vous a toujours fascinée, vous y ressentez la force comme la violence du ressac et la nécessité d'accompagner ce mouvement perpétuel.

« La danse c'est ma vie », dites-vous après avoir vu *L'Oiseau de Feu* dans la chorégraphie de Georges Balanchine au début des années 50. Cette vie, votre mère en avait rêvé pour vous, vous l'avez réalisée.

Vous découvrirez la Finlande à 18 ans et vous aurez l'impression de la connaître depuis toujours.

La lumière blafarde de la nuit finlandaise vous fascine.

Vous retrouverez la Finlande en 1991, vous y créez pour le Ballet de l'Opéra National *Maa*, première de vos fructueuses collaborations avec la compositrice Kaija Saariaho.

Je suis heureux de vous annoncer que le 18 mai 2022 notre Compagnie a élu Kaija Saariaho Membre associé étranger de l'Académie des beaux-arts au siège qu'occupait Philippe Roberts-Jones.

A partir de 1963 vous suivez à l'université de Salt Lake City les cours de Shirley Ririe et de Joan Woddbury, toutes deux élèves de Alwin Nikolais tout en suivant des cours de philosophie de l'Art.

Vous avez déjà réalisé quelques chorégraphies durant votre séjour dans cette université dans laquelle vous découvrez le travail de la chorégraphe et pédagogue Anna Sokolow, venue créer une pièce avec les étudiants.

Cette rencontre vous offre l'occasion d'interpréter votre premier solo.

Mais lorsque le Maître est venu en personne dans votre université, vous expliquez avoir vécu deux semaines inoubliables.

Il y a là une rencontre, peut-être même la rencontre essentielle de votre vie, qui va vous marquer à jamais.

Je ne m'étendrai pas sur cette collaboration car je suis certain qu'Alwin Nikolais va avoir une part importante dans votre discours.

Toujours est-il qu'en 1965, dès la fin de ce stage vous quittez la Californie pour venir, sur sa proposition, suivre son enseignement à New-York.

Évidemment les conditions de vie seront radicalement différentes de celles, confortables, dont vous bénéficiiez auparavant. Vous demeurez dans un quartier déshérité de New-York et vous devez assumer seule votre existence.

Vous vous pliez à l'intensité du travail artistique qu'exige Alwin Nikolais de ses danseuses et danseurs, vous devenez l'interprète idéale de sa création.

Mais dans le même temps il va vous inciter à présenter votre travail dans des lieux alternatifs de New-York.

Quelque soit l'admiration sans bornes que vous avez pour lui, vous sentirez la nécessité de vous émanciper de l'univers d'Alwin Nikolais et, à la fin de 1971, avec le soutien du scénographe et créateur lumières John Davis, vous quitterez New-York pour la France.

Vous êtes nommée chorégraphe, puis directrice de la Compagnie Anne Béranger à Paris.

En 1972 à Avignon, dans la Cour d'honneur du Palais des Papes vous présentez avec la Compagnie *Rituel pour un rêve mort*.

Ce sera un choc, le public est saisi, les critiques sont enthousiastes et vous reviendrez régulièrement vous produire à Avignon dans les années suivantes.

C'est au sein de la compagnie Anne Béranger que vous rencontrerez le danseur qui sera votre double masculin tout au long de sa carrière : Larrion Ekson

Vous quitterez la Compagnie Anne Béranger pour aller enseigner à Londres et pour concevoir une chorégraphie pour le London Contemporary Dance Theater.

Rolf Lieberman vous avait repérée en 1973 à Hambourg où il avait programmé *Kyldex*, ballet d'Alwin Niklolois sur une musique de Pierre Henry et les sculptures de Nicolas Schöffer dans lequel vous dansiez.

Rolf Lieberman considère que la musique est trop négligée à l'Opéra de Paris dont il vient de prendre la direction.

Il nomme Marius Constant directeur de la Musique.

L'une de ses premières initiatives sera un cycle Varèse.

C'est notre cher Hugues Gall qui sera chargé de venir vous convaincre et on ne le remerciera jamais assez d'avoir réussi.

Vous présentez un solo sur *Density 21.5* qui va marquer les esprits.

Cette œuvre d'à peine plus de 4 minutes pour flûte seule d'Edgar Varèse est extrêmement tendue et sa brièveté vous incite à la faire précéder d'une danse sans musique de trois minutes.

Rolf Lieberman va vous nommer en 1974 Etoile-Chorégraphe de l'Opéra.

Évidemment ce serait un doux euphémisme de dire que cela a créé certains remous, on devrait plutôt parler d'une bronca et d'un véritable traumatisme pour celles et ceux qui voulaient avant tout que l'Opéra de Paris reste le temple de la danse classique.

Mais Rolf Lieberman tiendra bon, il acceptera votre exigence de travailler avec un groupe restreint de danseuses et danseurs choisis par vous et ouverts à votre approche, ainsi que celle de prodiguer un enseignement que vous ouvrirez également à des artistes extérieurs.

C'est la naissance du GRTOP, le Groupe de Recherche Théâtrale de l'Opéra de Paris.

On verra arriver à l'Opéra de Paris des musiciens plutôt inhabituels que vous alliez chercher aussi bien dans l'univers du jazz que dans le métro.

On raconte même que Rolf Lieberman est venu demander à votre joueur de cornemuse de jouer un peu moins fort car il gênait une répétition d'orchestre d'un opéra de Mozart.

Vous travaillez avec le saxophoniste John Surman et son groupe S.O.S. pour la première création de la compagnie *Sablier Prison* sur des photos de Jean-Loup Sieff.

Le ballet sera présenté, dans une scénographie de John Davis, à peine 3 mois après votre prise de fonction, Rolf Lieberman le programme à 18h30 et à tarif réduit afin d'attirer un nouveau public ce qui vous réjouit.

Vous êtes alors passionnée par *La Poétique de l'Espace* de Gaston Bachelard, philosophe qui vous a fortement marquée et inspirée.

Ses écrits servent non seulement de base à votre travail, ils vous permettent également de sensibiliser les étudiants à votre approche.

Le psychanalyste Thierry Delcourt, qui vous a consacré une magnifique biographie poétique, dont j'avoue qu'elle a été une mine d'or dans la préparation de ce discours, décrit ainsi l'influence de Gaston Bachelard sur votre travail :

Il est le support d'une partie de la conceptualisation de sa création.

Ce poète et philosophe lui a permis de formuler et de conforter la place essentielle de l'image matérielle, déjà là par sa présence réelle et symbolique, comme le sont une fenêtre ou une porte. Cette image matérielle aide Carolyn à construire ses images poétiques et sa poésie visuelle durant tout son parcours de création.

Comme certainement de très nombreux artistes présents aujourd'hui, vous avez reçu un choc à la découverte du Regard du Sourd de Bob Wilson, créé en 1971 au Festival de Nancy.

Cette incroyable dilatation du temps et de l'espace nous a toutes et tous interpellés, comme si l'on se retrouvait devant une partition sans barre de mesure, voir même sans notes, avec le sentiment d'un vertige au ralenti contrôlé.

Vous allez transposer dans la danse cette vision théâtrale nouvelle.

A l'Opéra vous collaborerez avec le compositeur Igor Wakhévitch et la chanteuse Eve Brenner dont l'incroyable tessiture a marqué de nombreux compositeurs.

Après *Spar*, *L'Or des fous*, *Les Fous d'or* ou encore *X-land* vous allez présenter en 1976 *Wind, Water, Sand*, pièce en 37 actes avec une scénographie de Petrika Ionesco.

Vous découvrirez alors qu'un ballet de 37 actes ne correspond pas exactement aux habitudes des musiciens du magnifique Orchestre de l'Opéra de Paris qui peuvent être parfois très facétieux.

Les chefs d'orchestre qui ont dirigé le *Sacre du Printemps* à l'Opéra ont souvent été surpris d'entendre comme un murmure accompagnant les fameuses 5 notes de trompette basse qui, juste avant la Danse Sacrale, dialoguent sur fond de timbales et de pizzicati de violoncelles avec la flûte en sol.

Le fait est que cette trompette basse est un instrument peu utilisé que pratiquait notamment un tromboniste, promu intendant de l'orchestre et que l'on voyait donc assez rarement au milieu de l'orchestre.

Mais voilà, qui dit instrument rare dit supplément, l'intendant ne ratait donc aucune représentation du *Sacre du Printemps* et à chaque fois qu'il lançait fièrement mi-fa-fa#-sol-sol# ses collègues susurraient discrètement « soixante-quinze pour cent... »

En 1977, devenue beaucoup plus raisonnable, vous présenterez un spectacle de 5 heures composé de 5 pièces *This, That, The Other, The End, The Beginning*.

De retour du Japon vous créez *The Year of the Horse* d'inspiration bouddhiste avec le calligraphe Hachiro Kanno, Petraka Ionesco et la musique de Jean Schwarz.

Cette inspiration bouddhiste vous la partagerez avec le compositeur Alain Kremski, mon merveilleux grand frère malheureusement disparu il y a trois ans.

Il avait été passionné par votre collaboration au Musée Guimet et je comprends que l'univers sonore à la fois poétique et mystérieux qu'il dégagait de sa collection de bols tibétains vous ait séduit.

Il avait comme vous une extraordinaire capacité à espacer le temps et à conduire le spectateur vers une véritable introspection.

Alain avait reçu le Premier Grand Prix de Rome en 1962 sous cette Coupole, c'est donc très émouvant de le revoir avec vous, ici-même, 60 ans plus tard.

Vous récusez la proposition de Rolf Liebermann de créer le ballet *The Architects* sur une musique de Mozart, vous lui préférerez Bach, la musique vous contraignant à un certain académisme, mais que voulez-vous chère Carolyn, le public a adoré.

Pour le ballet *Slow, Heavy and Blue*, créé en février 1980 à l'Opéra Garnier avec 9 danseurs du ballet de l'Opéra, René Aubry va composer une musique répétitive.

L'un de vos poèmes en est la base :

Le soleil se levait lentement

La terre devenait lourde

Et la pluie bleue

Vous quittez Paris en 1980 pour passer 4 années à Venise où vous fondez le *Teatro danza la Fenice*.

Parmi les nombreuses créations que vous y ferez avec René Aubry, signalons Aleksis Aubry, votre fils devenu également compositeur.

La cité lacustre vous fascine, l'omniprésence de l'eau est grisante, ce sera *Undici Unde*, onze vagues, créé en 1981 au Teatro Malibran, qui démontre le chemin parcouru en une seule année avec la jeune troupe italienne, puis *Underwood* en mars 1982, enfin la création du solo *Blue Lady* qui va marquer les esprits lors de sa présentation à la Fenice le 10 octobre 1983.

Votre relation à l'improvisation est passionnante.

On mélange souvent tout lorsque l'on aborde ce sujet.

Votre improvisation s'exprime dans un cadre poétique, dans la perception d'une situation que vous avez prédéfinie et qui sera l'ossature de vos ballets.

Elle n'a rien à voir avec l'improvisation d'un jazzman sur une grille harmonique ni avec certaines démarches qui trouvent dans l'improvisation une échappatoire à l'angoisse de la création.

Ce n'est évidemment pas votre cas, vous n'avez pas peur de fixer une chorégraphie mais vous semblez ressentir en permanence un besoin de liberté pour sortir d'une forme figée.

C'est un problème que nous connaissons bien en musique et en prenant en exemple deux éminents membres compositeurs et organistes de notre Compagnie, Olivier Messiaen et Thierry Escaich, tous deux formidables improvisateurs et compositeurs, si leurs concerts d'improvisation ont apporté beaucoup de plaisir et d'émotions, c'est leur œuvre écrite qui constitue, selon moi, la force et la pérennité de leur musique.

Ce n'est pas un hasard si vous avez chorégraphié et interprété autant de solos, c'est probablement la forme ultime de la liberté écrite.

Je pense à *Solo Donna*, les 4 solos que vous avez présenté en 1999 à la Biennale de la Danse de Venise, dansés par Nina Hyvärinen, Carla Fracci, Talia Paz et vous-même, sur des musiques de Kevin Volans, John Adams, Loreena McKennitt et Luigi Nono.

Avec Luigi Nono, dont l'abstraction de la musique ferait passer celle de Pierre Boulez pour une aimable berceuse pour enfants, il faut admettre que vous n'avez pas craint de vous confronter aux formes les plus ardues de l'avant-garde musicale.

Vous revenez à Paris en 1985 à l'invitation de Gérard Violette et du Théâtre de la Ville où vous créez *Still Waters*, *Dark* que j'ai déjà évoqué et *Steppe*.

Après l'épisode finlandais, vous retrouvez la France en 1993 avec le solo *Don't look back* sur une musique de René Aubry, dansé par Marie-Claude Pietragalla et le ballet Commedia, sur une musique de Michel Portal.

Vous acceptez ensuite la direction pour une année du ballet Cullberg à Stockholm

En 1995 au Théâtre de la Ville vous présenterez *Vu d'ici*, 5 portraits de femmes où vous mettez en scène sur une musique de Gabriel Yared, disons plutôt 5 visions d'une même femme qui traversera toutes les émotions, de la nostalgie à la violence, du mystère à la sauvagerie, de la folie au mysticisme.

Il y a un ballet, resté célèbre, qui nous concerne tout particulièrement aujourd'hui, c'est *Signes*, fondé sur les décors et costumes du peintre Olivier Debré, que nous avons élu

dans la section peinture le 17 mars 1999 quelques mois à peine avant sa disparition, qui ne nous aura pas laissé le temps de le recevoir sous cette Coupole.

C'est la chère Brigitte Lefèvre qui a suggéré à Olivier Debré, venu lui présenter son magnifique projet, de vous en confier la chorégraphie.

Olivier Debré avait non seulement conçu les décors et les costumes, mais il avait également une conception très précise de la mise en scène à laquelle ils correspondaient.

Nul ne sera surpris de savoir qu'il n'était pas question pour vous de vous plier aux concepts de mise en scène de ce grand peintre, la confrontation sera intense, d'ailleurs vous changerez le titre qui de *Sourires*, allusion à la *Joconde*, deviendra *Signes*.

Vous confierez la musique à René Aubry et les lumières à Patrice Besombes.

Oubliées les tensions passées, l'osmose avec le ballet sera totale.

Rentré au répertoire de l'Opéra de Paris *Signes*, après sa création en 1997 par Marie-Claude Pietragalla et Kader Belarbi sera repris en 2000, 2004, 2008, 2013 et bientôt en 2023 à l'Opéra de Paris.

En 1999 Paolo Baratta vous confie la direction artistique de la première Biennale de la Danse de Venise, vous élargirez l'aventure avec la création d'une école de danse, l'Academia Isola Danza, conduite en collaboration avec Simona Bucci.

Parallèlement à l'expérience de Venise, vous fondez en 1999 avec Pierre Barnier, l'Atelier de Paris-Carolyn Carlson à la Cartoucherie, avec le soutien de la Ville de Paris. Plaçant la transmission au cœur de son projet artistique et pédagogique, l'Atelier de Paris rassemble professionnels et publics dans un même esprit de partage et d'échange.

Lorsque vous prendrez, fin 2004 la direction du Centre Chorégraphique National de Roubaix, vous serez confrontée à problèmes administratifs inhérents à cette fonction, qui sont si éloignés de vous.

Avec l'aide de Claire de Zorzi et d'Olivier Perry vous allez vivifier cette structure.

Ce sera en 2005, après une année de travail *Inanna*, du nom de la déesse sumérienne, que l'on pourrait se risquer à résumer ainsi : Dieu est une femme.

Le CCN de Roubaix, soumis au rythme effréné de créations que vous lui imposez, va devenir une référence.

Vous y inviterez des consœurs chorégraphes que vous connaissez bien, Malou Airaudo et Caterina Sagna ou encore en 2009 le danseur chorégraphe hip-hop Brahim Bouchelaghem dont vous accueillerez la compagnie Zahrbat.

Après deux solos dédiés à Sara Orselli et Céline Maufroid vous vous associez à Bartabas pour *we were horses* avec, en plus des danseurs, les écuyers et chevaux de l'Académie du spectacle équestre de Versailles.

L'aventure du CCN de Roubaix s'achèvera en 2013 avec *Dialogue with Rothko, Woman in a room* pour Diana Vichneva et le duo *all that falls* pour Céline Maufroid et Juha Marsalo.

Aujourd'hui, vous dirigez la Carolyn Carlson Company, qui a été en résidence au Théâtre National de Chaillot de 2014 à 2016. Toujours inspirée par l'œuvre de Gaston Bachelard *L'air et les songes*, vous créez *Pneuma*, sur une musique de Gavin Bryars, en mars 2014 pour le Ballet de l'Opéra de Bordeaux, ainsi que *Now*, inspiré par *La poétique de l'espace*, pièce pour 7 danseurs sur une musique de René Aubry.

Vos collaborations avec les hommes qui ont été les plus proches de vous ont toujours été extrêmement fructueuses.

Il est vrai qu'il y a une dimension fusionnelle dans les couples d'artistes ce qui rend leurs collaborations exaltantes.

Mais il peut aussi y avoir parfois d'autres raisons plus secrètes.

Je dois vous avouer que lorsque j'ai dirigé pour la première fois Sonia Petrovna dans *Jeanne au Bûcher* d'Arthur Honegger et Paul Claudel, outre l'intense bonheur artistique, il y avait la jouissance absolue de pouvoir enfin mener l'amour de ma vie à la baguette...

Vous continuez pendant toutes ces années à chorégrapier, enseigner, transmettre, comme par exemple votre célèbre solo *Density 21.5* à Isida Micani.

En 2021 vous achevez votre cycle de pièces inspirées par Gaston Bachelard *Des fragments d'une Poétique du feu* avec une dernière pièce pour votre compagnie, *The Tree (Fragments of Poetics on fire)*, rêverie poétique pour 9 danseurs, lumières de Rémi Nicolas, peintures de Gao Xingjian, une partie des musiques étant composées par votre fils Aleksy Aubry-Carlson.

Il est clair, même si cela a pu un moment déstabiliser le compositeur qui a l'honneur et le plaisir de vous recevoir aujourd'hui, qu'à la différence d'autres chorégraphes la musique ne semble pas être votre première source d'inspiration.

Elle doit s'inscrire dans un projet poétique dont elle ne sera qu'une composante au même titre que la scénographie, la lumière, les costumes et bien sûr la chorégraphie.

C'est un univers artistique entier qu'il faut appréhender et c'est cela qui est fascinant dans votre personnalité.

Parallèlement à la danse, vos créations graphiques ont été exposées à La Piscine, le magnifique musée de Roubaix, au Musée Toulouse Lautrec d'Albi, chez agnès b. à Paris en 2018, à la Chapelle du Méjan à Arles en 2019 ou encore à la galerie Isabelle Gounod à Paris en 2021.

Il faut bien sûr citer votre œuvre poétique abondamment publiée *Le Soi et le Rien*, *Solo*, *Poèmes et encres Inanna*, *Brins d'herbe*, *Dialogue avec Rothko*, *Traces d'encre*, *Writings on Water* et tout dernièrement *Au bord de l'Infini*.

Ainsi que nous le dit si élégamment votre ami José Sasportes :

En accueillant Carolyn Carlson, qu'elle soit silencieuse ou poétiquement active, vous allez profiter du pouvoir de sa présence, comme elle profitera du savoir et des émotions qui s'expriment dans cet hémicycle.

Mais au moment de vous passer le relai, chère Carolyn et d'entendre tout ce que vous allez nous raconter de la vie, de la danse, de la poésie, je dois vous avertir :

Vous n'allez pas pouvoir, selon votre charmante habitude et sauf pour citer des extraits de vos poèmes, alterner les phrases dans les deux langues, vous êtes condamnée au français, ou presque.

Alors dans mon immense mansuétude j'ai demandé à notre huissier d'apporter une dizaine de pièces de monnaie.

A chaque digression en anglais vous devrez en glisser une dans la tirelire, une fois passée la dixième, plus rien ne vous sera autorisé.

Il fallait bien à la fin de discours que j'essaye de brimer l'une des créatrices les plus libres et les plus inspirées de son temps, que nous sommes particulièrement fiers et heureux d'accueillir parmi nous.

Bienvenue chère Carolyn, votre aide nous sera précieuse pour stimuler et aider la création de tous ces jeunes artistes qu'il est de notre mission de soutenir.