ACADÉMIE
DES BEAUX-ARTS
INSTITUT DE FRANCE

LA CHORÉGRAPHIE

NEUVIÈME SECTION DE L'ACADÉMIE

LA LETTRE DE L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS
NUMÉRO 92

numéro 92
été 2020

Éditorial • pages 2 et 3

Actualités :

Prix Européen Art Explora / Académie des beaux-arts

Lauréats des Prix artistiques de la Fondation Simone et Cino Del Duca
Exposition | Palais de l'Institut de France

Installation sous la Coupole :
Frédéric Mitterrand

• pages 4, 5

Prix de Dessin Pierre David-Weill Académie des beaux-arts 2020
Exposition virtuelle | academiedesbeauxarts.fr

• pages 6, 7

Dossier : « **La chorégraphie, neuvième section de l'Académie** »

« Quand la danse fait son entrée sous la Coupole », par **Thierry Malandain**

« La danse, entre universalité et transversalité » entretien avec **Blanca Li,** propos recueillis par Nadine Eghels

« Les défis d'Angelin Preljocaj », par **Dominique Frétard**

« A woman of many faces », questions à **Carolyn Carlson**, propos recueillis par Lydia Harambourg

« Des décors et des costumes… Passé et présent », par **Lydia Harambourg**

« Le phénomène Pina Bausch », par **Brigitte Terziev**

« La danse, un enjeu contemporain », entretien avec **Didier Deschamps**, propos recueillis par Nadine Eghels

« La Rupture Bel », par **Dominique Frétard**

« Sur la danse, la chorégraphie et la représentation », par **Jiří Kylián**

« Les langages de la danse », entretien avec **Thierry Fouquet**, propos recueillis par Nadine Eghels

« La danse saisie par la photographie… », par **Bernard Perrine**

• pages 8 à 45

Actualités :

« Charlotte Perriand Photographies »
Exposition | Palais de l'Institut de France

• pages 46, 47

Les académiciens

• page 48

Ci-contre : le 13 mars 2019, la danseuse Sabine Kupferberg, compagne et muse du chorégraphe Jiří Kylián, lors de l'installation de ce dernier comme membre Associé étranger, interprétait un intermède dansé, au centre de la Coupole de l'Institut de France

Photo Juliette Agnel

Éditorial

Un art majeur

Quel incroyable paradoxe : au moment où l'Académie des beaux-arts décidait de saluer la danse en préparant cette *Lettre* qui lui est consacrée, la moitié du monde se confinait et l'on découvrait les images de ces danseuses et danseurs du Ballet de l'Opéra national de Paris contraints de s'entraîner dans leur salon ou d'esquisser quelques pas sur leur terrasse, pour les plus chanceux.

Cette pandémie aura ainsi souligné de façon cuisante les très fortes disparités sociales de notre pays avec en premier lieu la notion d'espace disponible. L'exiguïté de nombreux logements a constitué une véritable épreuve pour celles et ceux qui, ne disposant pas de la surface suffisante pour vivre sereinement, ont eu le sentiment d'étouffer et d'être privés de la liberté élémentaire de se déplacer selon leur désir. Plus que jamais, disposer pour vivre d'un espace minimum aura constitué un véritable privilège.

Mais pour les créateurs de notre Compagnie, ces mois de confinement auront souligné un autre privilège, moins évident peut-être que celui lié à la position sociale des uns et des autres : celui de vivre de sa passion. Mes confrères peintres, sculpteurs, graveurs, architectes, compositeurs ou photographes m'ont tous indiqué avoir profité de cet isolement forcé pour simultanément prendre du recul et créer encore plus. Même les cinéastes ou les chorégraphes, privés de leur équipe ou de leur compagnie, ont travaillé sur de nouveaux projets et rêvé à un autre futur.

Là, nous devons alors, plus que jamais, être conscients de cet extraordinaire privilège d'être ainsi plongés au cœur de l'art, quels que soient notre esthétique, nos succès ou nos échecs, et de pouvoir chaque jour nous consacrer à ce dont nous rêvions toutes et tous dès l'enfance ou l'adolescence.

La leçon à en tirer sera celle de la nécessité du partage de l'émotion avec celles et ceux qui n'ont pas cette opportunité.

L'entrée de la chorégraphie comme une nouvelle discipline représentée par une section propre au sein de l'Académie des beaux-arts était ma priorité depuis mon élection. Mes consœurs et confrères en étaient en effet conscients lorsqu'ils m'ont fait l'honneur de m'élire Secrétaire perpétuel le 1er février 2017.

« Chorégraphie » et non pas « Danse » car nous sommes une académie de créateurs, renforcée par des membres libres, artistes de disciplines artistiques non représentées dans notre Compagnie, grands serviteurs de la vie culturelle ou mécènes. Maurice Béjart avait ainsi été élu « membre libre », on voit bien là à quel point la création d'une section de Chorégraphie, actée le 9 octobre 2018, était essentielle.

Elle comprend quatre membres et quatre correspondants. Le 24 avril 2019, trois des quatre fauteuils ont été pourvus avec l'élection de Blanca Li, de Thierry Malandin et d'Angelin Preljocaj. Le 15 janvier 2020, deux correspondants ont été élus, Dominique Frétard et Didier Deschamps. L'effectif sera complété par une élection à venir à la fin de cette année.

Les compositeurs ont évidemment toujours été proches de la danse. Ma consœur et mes confrères de la section de Composition musicale sont donc les premiers à se réjouir de l'arrivée des chorégraphes. Ceci ne nous empêchera pas de les questionner sur la place de la musique contemporaine dans les nouveaux ballets, sur le manque de véritables projets communs ou encore sur la trop grande propension qu'ont de nombreux chorégraphes à utiliser des montages de différentes musiques préexistantes aux dépends de nouvelles partitions. Mais j'anticipe sur les débats animés que nous ne manquerons pas d'avoir, avec de nouveaux confrères qui se sont toujours passionnés pour la musique de leur temps.

Cette *Lettre* vous permettra de découvrir, je l'espère, à quel point l'Académie des beaux-arts s'est enrichie en accueillant cet art majeur.

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

Prix Européen Art Explora / Académie des beaux-arts

Le fonds de dotation Art Explora et l'Académie des beaux-arts s'associent pour le lancement d'un nouveau Prix, à l'échelle européenne, en faveur du partage des arts et de la culture avec le plus grand nombre.

Le lancement de ce Prix, s'adressant aux institutions culturelles, traduit la volonté d'Art Explora et de l'Académie des beaux-arts de partager la culture avec tous, pour que chacun s'ouvre aux autres par la culture.
Art Explora est un fonds de dotation créé en décembre 2019 par Frédéric Jousset, entrepreneur et mécène. Son objet est de réduire la fracture culturelle, en s'appuyant notamment sur le numérique et sur des dispositifs itinérants.
Depuis le 9 mars, tous les musées et les centres d'art d'Europe, publics ou privés, peuvent retrouver le règlement du Prix et candidater, en ligne, sur www.artexplora.org.
Ce Prix récompensera trois lauréats, qui se partageront une dotation totale de 150 000 euros.Il viendra distinguer et amplifier des actions volontaristes et innovantes menées par les institutions en direction des publics : innovations numériques, actions hors les murs, inclusion des personnes en situation de handicap, lutte contre l'exclusion culturelle, nouvelles médiations, éveil culturel pour les plus jeunes… Les candidatures sont ouvertes jusqu'au 25 septembre. Le Prix sera remis à l'automne au Palais de l'Institut de France, après désignation des lauréats par un jury de douze personnes, constitué pour moitié de professionnels du monde de l'art et de membres de l'Académie des beaux-arts.

Lauréats des Prix artistiques de la Fondation Simone et Cino Del Duca

Présidée par Simone Del Duca, correspondante de l'Académie des beaux-arts jusqu'à sa mort en 2004, la Fondation Simone et Cino Del Duca est abritée à l'Institut de France depuis 2005. Simone Del Duca a confié à l'Institut le soin de poursuivre son œuvre dans le domaine des arts, des lettres et des sciences, en attribuant chaque année des subventions, prix et aides, sur proposition des cinq académies.

Le Grand prix artistique, doté de 100 000 euros, est attribué chaque année sur proposition de l'Académie des beaux-arts, alternativement à un compositeur, un sculpteur et, comme cette année, à un peintre. Compte tenu des circonstances exceptionnelles, la dotation du **Grand Prix en Peinture** a été répartie en quatre prix au bénéfice des artistes finalistes. Les lauréats sont ainsi : **Guillaume Bresson**, **Damien Deroubaix**, **Pierre Monestier** et **Tursic & Mille**.
Depuis 2014, **le Prix de confirmation en Composition musicale** comporte un prix de commande, doté de 15 000 euros, attribué au compositeur **Aurélien Dumont** auquel il est passé commande d'une œuvre originale qui sera créée sous la Coupole de l'Institut de France lors de la Séance solennelle 2021 de l'Académie, et un **prix d'interprétation**, doté de 10 000 euros, remis à un jeune musicien, à titre d'encouragement, attribué à la pianiste **Claire Désert**.
Le **Prix de confirmation en sculpture**, doté de 25 000 euros, a été attribué à **Vincent Péraro**.
Les œuvres des lauréats en peinture sont exposées du 17 juin au 9 août 2020 au Pavillon Comtesse de Caen de l'Institut de France.

En haut : Guillaume Bresson , *Sans titre*, 2010-2012, huile sur toile, 170 x 225 cm .

FRÉDÉRIC MITTERRAND

Le mercredi 5 février 2020, Frédéric Mitterrand, élu membre de la section des Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel le 24 avril 2019 au fauteuil précédemment occupé par Jeanne Moreau (1928-2017), était installé à l'Académie des beaux-arts par son confrère Adrien Goetz, de la section des Membres libres, sous la Coupole du Palais de l'Institut de France. À l'issue de la séance, son épée d'académicien lui a été remise par S.M.I. Farah Pahlavi, membre Associé étranger de l'Académie.

Frédéric Mitterrand est né le 21 août 1947 à Paris. Après une licence d'histoire et géographie, il intègre l'Institut d'Études Politiques (IEP) de Paris, puis exerce pendant trois années, de 1968 à 1971, le métier de Professeur d'économie, d'histoire et de géographie à l'École active bilingue de Paris. Cinéphile passionné, Frédéric Mitterrand entame ensuite une carrière de gérant de salles de cinéma d'Art et Essai. Au début des années 1980, il se lance dans une nouvelle carrière de producteur, réalisateur et animateur d'émissions de télévision. Il présente sur TF1 les émissions *Étoiles et toiles* (1981-1986), *Ciné-Fêtes* (1984), *Acteur Studio* (1986-1987), *Permission de minuit* et *Destins* (1987-1988). Il poursuit sa carrière sur Antenne 2 où il présente *Du côté de chez Fred* jusqu'en 1991, *Étoile Palace* (1990), *C'est votre vie* (1993), *Les Amants du siècle* (1993), *Caravane de nuit* (1994), le *Ciné- Club* (1996), le *Cercle des arts* (1997-1998) et *Hymne à la voix* (1999).

En haut : Frédéric Mitterrand avec, à sa gauche, l'architecte Jean-Michel Wilmotte et Adrien Goetz, de la section des Membres libres.

Photos Patrick Rimond

De 1997 à 2006, il anime également une émission littéraire sur Europe 1 et, de 2002 à 2006, l'émission d'entretiens *Ça me dit* sur France Culture. De 2003 à 2005, Frédéric Mitterrand occupe également le poste de Directeur général délégué chargé de la programmation sur la chaîne TV5. Directeur de l'Académie de France à Rome - Villa Médicis de 2008 à 2009, il est nommé ministre de la Culture et de la Communication en juin 2009, fonction qu'il exerce jusqu'à mai 2012.

Cinéaste, Frédéric Mitterrand a réalisé les longs métrages suivants : *Lettres d'amour en Somalie* (1981), *Les Lumières de Lausanne* (1982), *Paris vu par, vingt ans après* (1984), *Madame Butterfly* (1995). Durant sa carrière, il a réalisé de nombreux documentaires historiques ou consacrés aux grands destins du XXe siècle : *Les Aigles foudroyés* (1997), *Un printemps 1956* ou encore *Jean d'Ormesson, une vie ne suffit pas*. Récemment, il a réalisé et présenté sur la chaîne TV5 Monde la série-documentaire *Les écrivains au péril de la guerre*. Il a également réalisé le documentaire *Christian Dior, la France*, diffusé sur France 3 en 2017, ainsi que les documentaires *Hollywood, la vie rêvée de Lana Turner* et *Trump, le parrain de Manhattan*, diffusé sur France 3 en 2018. En 2020 sera diffusé sur TV5 Monde le documentaire *Apollonie : les dieux avaient raison*. On lui doit également plusieurs ouvrages dont *La mauvaise vie* (Éd. Robert Laffont, 2005), *La récréation* (ed. Robert Laffont, 2017), et, tout récemment, *Le duel, Victor Hugo et Napoléon III* (XO éditions, 2019).

Extrait du discours d'Adrien Goetz

« Votre vie est un film. Vous en êtes le réalisateur, le régisseur, l'accessoiriste, vous y jouez tous les rôles, y compris les plus noirs, car nul ne vous égale dans la peinture ténébreuse de vous-même. […] ministre de la Culture et de la Communication, vous ajoutez un rôle au film de votre vie. Cinéma et écriture vont toujours de pair, car vous avez commencé à écrire avec une caméra. Lettres d'amour en Somalie *est un premier livre et un premier film, tourné en 1981, vous l'écrivez pendant le montage. Il n'y a pas une image qui ne vienne de vous mais ce qui s'impose comme dans une chanson, c'est le rythme, le phrasé, votre style. Dans la cabine de montage, avec votre cher ami Luc Barnier, vous réécrivez vos textes. Vous êtes absent, jamais à l'image, mais toujours au premier plan – comme plus tard, dans un autre genre, dans* Les Aigles foudroyés *ou dans la suite,* Mémoires d'exil. »

Ci-dessus : Atam Rasho, *Création*, plume et encre de Chine sur papier.

À droite :

Sadou Baya, *Autoportrait à l'hôpital*, craie.

Martinet & Texereau, *Passage 7*, 60x50 cm, mine graphite, 2019.

Jérôme Minard, *Fuir et disparaître*, 75 x 55 cm, encre sur papier, 2018.

Exposition virtuelle | academiedesbeauxarts.fr

PRIX DE DESSIN PIERRE DAVID-WEILL ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS 2020

Créé en 1971 par Pierre David-Weill, membre de l'Académie des beaux-arts, et activement soutenu depuis plus de quarante ans par son fils Michel David-Weill, lui-même membre de l'Académie, le Prix de Dessin Pierre David-Weill - Académie des beaux-arts encourage la pratique du dessin, geste fondamental de la création artistique, auprès des nouvelles générations d'artistes.

Son jury était composé cette année de Jean Anguera, Pierre Collin, Érik Desmazières, Astrid de la Forest, Philippe Garel et Brigitte Terziev, membres des sections de peinture, sculpture et gravure de l'Académie des beaux-arts. Les Prix ont respectivement été attribués à Atam Rasho (premier prix, d'un montant de 8 000 euros), Jérôme Minard (deuxième prix, d'un montant de 4 000 euros) et Baya Sadou (troisième prix, d'un montant de 2 000 euros). Une mention a été décernée au collectif d'artistes Martinet & Texereau. Une exposition des lauréats et mention ainsi que des finalistes de cette édition aurait dû se tenir dans le Pavillon Comtesse de Caen du Palais de l'Institut de France. Les mesures de confinement nécessitées par l'épidémie de Covid-19 ont conduit l'Académie des beaux-arts à proposer cette exposition sur un mode numérique, sur son site Internet.

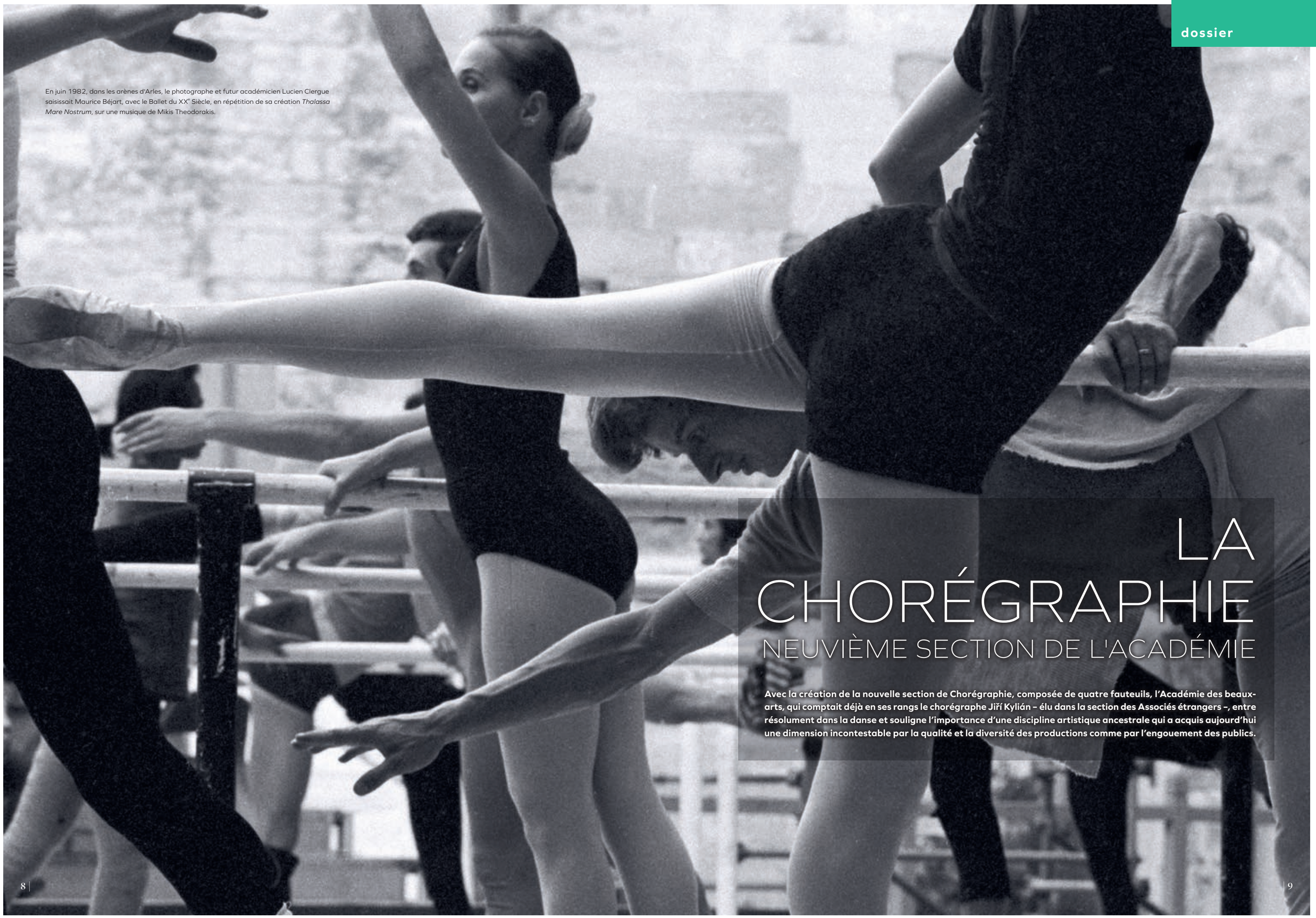
Né en 1985 à Senlis, **Atam Rasho** (Premier Prix) est franco-arménien. Après avoir travaillé pour différentes productions d'animations, il commence en 2016 la réalisation de son court-métrage personnel *Voix des Soupirs*, adapté du *Livre de Lamentation* de Saint Grégoire de Narek, recueil de poèmes mystiques du Haut Moyen Âge que les Arméniens vénèrent comme un trésor depuis 1000 ans, et sorti en 2019. Atam Rasho s'attelle actuellement à la réalisation d'un nouveau court-métrage tout en continuant à produire des œuvres dessinées.

Né en 1983, **Jérôme Minard** (Deuxième Prix) vit et travaille à Lille. Son travail propose une immersion au sein de territoires fragiles et instables. Le végétal et l'organique se confondent à travers des terres hostiles et disséminées hors de toute mémoire. La matière surinvestit l'espace afin de manifester le conflit entre l'écho d'une époque connue et sa mutation incertaine, la résistance de l'une au recouvrement par l'autre. Les dessins, réalisés à l'encre et au Rotring, composent des paysages en proie à des processus énigmatiques.

Née en 1997, **Baya Sadou** (Troisième Prix) est actuellement étudiante en master Arts Visuels pour le journalisme à l'École européenne supérieure d'art de Bretagne. Ses dessins témoignent des questionnements qui l'ont traversée lorsqu'elle a appris qu'elle était atteinte d'un cancer durant l'été 2018. Cette année, elle exposera au Festival du journal intime, à Saint-Gildas-de-Rhuys.

Martinet et Texereau (Mention) est un collectif de deux artistes diplômées de l'École nationale supérieure des Arts Décoratifs de Paris. Elles travaillent depuis 2008 à l'élaboration d'une écriture commune, orientée essentiellement vers le dessin à la mine graphite sur papier. Leur travail est une sauvegarde, une tentative de distanciation vis-à-vis d'objets insignifiants mais qui n'en sont pas moins marquants, de souvenirs plus ou moins prégnants. Leur regard porté sur le quotidien sait également s'attarder sur l'habitat et les espaces communs. ■

www.academiedesbeauxarts.fr/exposition-du-prix-de-dessin-pierre-david-weill-2020



En juin 1982, dans les arènes d'Arles, le photographe et futur académicien Lucien Clergue saisissait Maurice Béjart, avec le Ballet du XXe Siècle, en répétition de sa création *Thalassa Mare Nostrum*, sur une musique de Mikis Theodorakis.

LA CHORÉGRAPHIE

NEUVIÈME SECTION DE L'ACADÉMIE

Avec la création de la nouvelle section de Chorégraphie, composée de quatre fauteuils, l'Académie des beaux-arts, qui comptait déjà en ses rangs le chorégraphe Jiří Kylián – élu dans la section des Associés étrangers –, entre résolument dans la danse et souligne l'importance d'une discipline artistique ancestrale qui a acquis aujourd'hui une dimension incontestable par la qualité et la diversité des productions comme par l'engouement des publics.

QUAND LA DANSE FAIT SON ENTRÉE SOUS LA COUPOLE [1]

Par **THIERRY MALANDAIN**, membre de la section de Chorégraphie

Le 25 avril 2018, à l'initiative de son Secrétaire perpétuel, Laurent Petitgirard, l'Académie des beaux-arts créait en séance plénière une section de « Chorégraphie » avant d'ouvrir la vacance des quatre fauteuils qui la composent. Comptant déjà dans ses rangs le chorégraphe tchèque Jiří Kylián, installé en mars 2019 comme membre Associé étranger, l'héritière des académies royales du Grand Siècle n'avait connu depuis 1816 qu'un seul chorégraphe, Maurice Béjart, élu dans la section des Membres libres en 1994. Le 24 avril 2019, les membres de l'Académie ont pourvu, par un vote, trois des quatre fauteuils de la nouvelle section de Chorégraphie en élisant Blanca Li, Angelin Preljocaj et Thierry Malandain.

« Il n'est pas nécessaire de commencer ici par l'éloge des Arts en général, notait en 1746, l'abbé Charles Batteux, membre de l'Académie française et de celle des Inscriptions et Belles-lettres. *Leurs bienfaits s'annoncent assez d'eux-mêmes : tout l'Univers en est rempli. Ce sont eux qui ont bâti les villes, qui ont rallié les hommes dispersés, qui les ont polis, adoucis, rendus capables de société. Destinés les uns à nous servir, les autres à nous charmer [...], on les appelle les Beaux-Arts par excellence. Tels sont la Musique, la Poésie, la Peinture, la Sculpture, et l'Art du geste ou la Danse ».*[2]

Si l'on regarde loin en arrière, dès qu'ils eurent des jambes, les hommes dansèrent. Mais, troublée par le dualisme platonicien, qui soulignait l'indépendance de l'âme à l'égard du corps, la réflexion chrétienne hésitant entre le spirituel ou le charnel, entre un corps altéré par le péché originel ou un corps créé à l'image divine que l'on doit maîtriser selon l'idée qu'il existe une beauté idéale, rares sont les temps où l'on vénéra la danse. Cependant, après Jean Chrysostome et d'autres saints qui voyaient dans *« la plus spontanée manifestation des joies humaines »*[3], « la griffe du diable ». Passée la Renaissance où les humanistes resituèrent l'homme au cœur du monde, on renonça temporairement au mépris de la chair. Au seuil de l'ère classique, en dépit du conflit opposant les jansénistes pénétrés d'austérité morale aux jésuites dont l'enseignement basé sur la confiance en l'homme et la foi en Dieu faisait volontiers place aux lois de Terpsichore, le siècle de Louis XIV fut celui du triomphe de la danse. S'exerçant à « s'en rendre malade » et conquérant son titre solaire sur la scène, il avait inauguré son règne en élevant la danse au rang d'Académie.

LETTRES PATENTES DV ROY.
POVR L'ESTABLISSEMENT de l'Academie Royale de Danse en la ville de Paris.
Verifiées en Parlement le 30. Mars 1663.
A PARIS, Chez PIERRE LE PETIT, Imprimeur & Libraire ordinaire du Roy, rue S. Jacques, à la Croix d'Or.
M. DC. LXIII.
AVEC PRIVILEGE DV ROY.

« Désirant rétablir ledit Art dans sa première perfection, & l'augmenter autant que faire se pourra : nous avons jugé à propos d'établir en nostre bonne ville de Paris une Académie royale de Danse, à l'exemple de celles de Peinture & Sculpture, composée de treize des Anciens & plus expérimentez au fait dudit Art... ». Ainsi en 1661, déplorant la décadence d'un Art *« reconnu l'un des plus honnestes & plus nécessaires à former le corps »*, Louis XIV établit l'Académie royale de danse. Après l'Académie française (1635) et l'Académie royale de peinture et de sculpture (1648), cette société fut la troisième Académie royale voyant le jour en France. Mais alors qu'il *« était difficile de s'imaginer que la danse & les instruments qui avaient vécu en bonne intelligence depuis plusieurs siècles, se pussent brouiller dans le nôtre »*[4], son établissement porta un coup terrible à la corporation parisienne des maîtres à danser et joueurs d'instruments, rattachée à la Ménestrandie de Saint-Julien (1321), seule habilitée à délivrer les Lettres de Maîtrise autorisant hommes et femmes à enseigner la danse. *« Depuis que la langue s'est épurée,* dira Guillaume Dumanoir – violon ordinaire de la chambre, que Louis XIV avait promu roi et maître des ménétriers et de tous les joueurs d'instruments –, *le mot ménétrier a signifié maître à danser ; jamais la danse n'a été séparée des instruments, et il est impossible que l'on enseigne cet art sans eux ».*[5]

Devant la volonté royale, Dumanoir n'eut pas gain de cause, mais en 1691, après des années de luttes judiciaires, Louis XIV ayant besoin de faire entrer de l'argent dans le trésor épuisé en cédant de nouvelles charges, la confrérie partagea le droit d'accorder les Lettres de Maîtrise avec l'Académie royale de danse. ▸

1. Serge Lifar, *Bulletin n°11 de l'Université de la Danse*, 1970.
2. *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, 1746, p. 6.
3. *Au fil des jours*, Georges Clemenceau, 1900, p. 313.
4. Établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris, 1663, p. 3.
5. Bibliothèque de l'École des chartes, 1843, Volume 5, p. 280.

Page de gauche : Claire Lonchampt dans *La Belle et la Bête*, chorégraphie de Thierry Malandain sur une musique de Piotr Ilitch Tchaïkovski, création pour la 17e Biennale de la Danse de Lyon, 2016.

Photo Olivier Houeix

▸Avec comme chancelier François Gallant, Sieur du Désert, maître à danser ordinaire de la reine, les treize « académistes » se réuniront « pour délibérer sur les affaires communes » les premiers jeudis du mois au Louvre, aux Tuileries, plus tard dans un cabaret à l'enseigne de l'Épée de bois. Symbole fortuit d'une épée pour rire, en d'autres termes, étrangère aux réalités des combats à venir. Chargés de perfectionner, de corriger les abus et défauts de « la belle danse » que Jean-Georges Noverre dans *Lettres sur la danse et sur les ballets* (1760) compare à « une mère-langue » : *« l'étude de la belle danse conduit à tous les genres ; elle en est la clef : cette étude est à l'art ce que le rudiment et la grammaire sont à la pureté du langage »*[6] ; excepté un *Discours Académique* (1663) prouvant, contre les prétentions de la confrérie de Saint-Julien, *« que la danse dans sa noble partie n'a pas besoin des instruments de musique et qu'elle est en tout absolument indépendante du violon »*, et faisant état de ses avantages : *« c'est elle qui corrige les défauts naturels du corps & qui en change les mauvaises habitudes ; c'est elle qui lui donne cet air ailé & cette grâce qui répandent tant d'agrément »*[7], il est convenu de dire qu'aucune trace de leur activité n'est parvenue jusqu'à nous. Il convient aussi de souligner que sans compter ce que le temps et les hommes ont détruit, ce qui n'a pas été exhumé des archives où dorment tant de rêves, le plus éphémère de tous les arts a peu de passé écrit. De manière générale, on se transmet oralement, de génération en génération, les règles et les pas, comme les troubadours se transmettaient autrefois les légendes et chansons.

On sait toutefois que le chancelier Pierre Beauchamp, danseur et compositeur des ballets du roi, maître de danse au collège jésuite Louis-le-Grand, fixa les « cinq positions » à l'origine de la codification de la danse classique. Mais aussi qu'il mit au point un système d'écriture que son disciple Raoul-Auger Feuillet publia sous son nom propre en 1700. Grâce à la *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères, figures et signes démonstratifs*, plus de trois cents « danses gravées » seront diffusées à travers l'Europe. Auparavant, en 1688, André Lorin, « académicien de Sa Majesté pour la danse » remettra au « plus grand monarque du monde » un manuscrit contenant les Contredanses rapportées de son voyage en Angleterre, avec les airs notés et l'explication des pas. Sans quoi, figurant dans les spectacles ou enseignant leur art tout en réglant danses et ballets, les académiciens formeront en divers lieux les personnes « en plein droit d'enseigner la danse », mais aussi celles aspirant à être admises ou appartenant déjà à l'Académie royale de musique. Entendez à l'Opéra de Paris, temple de l'art lyrique et chorégraphique où l'enseignement sera institutionnalisé sous Louis XIV par la création d'un Conservatoire royal de danse (1713). Réservé aux danseurs de l'Opéra, *« des enfants y trouvent leur place, souvent issus de familles d'artistes de la troupe, mais ce n'est qu'en 1780 qu'un premier règlement atteste d'une école qui leur soit entièrement consacrée »*[8]. Précisément l'année où par suite de difficultés financières, l'Opéra passa sous le contrôle des Menus-Plaisirs du roi, service en charge des cérémonies, fêtes et spectacles de la Cour.

Rappelons que depuis sa création en 1669, avec comme seules ressources les recettes des spectacles, l'Opéra était concédé à un entrepreneur privé. Escroqué par ses deux associés et emprisonné pour dettes, le premier d'entre eux, Pierre Perrin, poète et théoricien de la « comédie française en musique », sera destitué de son privilège au profit de Jean-Baptiste Lully, qui fit, de l'Académie d'opéra, l'Académie royale de musique en 1672. En compensation « des grands frais » engagés pour « contribuer à l'avancement des Arts dans notre Royaume », le privilège obtenu par Perrin pour l'établissement d'une « Académie d'opéra en musique et en vers français » à Paris et en d'autres villes lui avait été accordé pour douze ans. Représenter des ouvrages autres que les siens était passible d'une amende, de la confiscation des théâtres, machines et habits. Alors que le monopole de Lully s'étendit à la danse, « le Florentin happe-tout, serre-tout » et ses successeurs négocieront âprement la cession du privilège aux entrepreneurs de province.

En 1749, devant la situation financière de l'Opéra, pour *« prévenir & empêcher la chute totale d'un spectacle, qui fait aujourd'hui l'un des plus beaux ornements de la ville de Paris »*[9], Louis XV en céda le privilège non plus à un particulier, mais à la ville de Paris. Ce présent royal s'avérant une charge insoutenable, passées les années où l'on revint aux concessions privées, en 1776, Louis XVI mit temporairement l'Opéra sous la coupe des Menus-Plaisirs sans le sauver de ses tracas financiers, ni même le consoler des pleurs que suscitèrent, cette année-là, la nomination de Noverre au poste de maître de ballet du « premier théâtre de l'univers ». Non par ancienneté, comme le voulait l'usage, mais par la volonté d'une élève qui était sa fierté : Marie-Antoinette, ce qui fut ressenti comme une humiliation pour ses adjoints académiciens, Jean Bercher, dit Dauberval, et Maximilien Gardel.

L'Opéra n'admettra pas les innovations *noverriennes* qui l'arrachaient à sa routine. Cédant aux intrigues, le créateur français du ballet, tel que nous l'entendons encore, pliera bagages en 1781. Autrement dit, après la disparition de l'Académie royale de danse que présidait alors Michel Jean Bandieri de Laval, maître à danser des Enfants de France. On ignore la date et le motif de cette disparition. Mais souhaitant rétablir ce titre « honorable à l'Art de la danse », Jean-Étienne Despréaux, danseur, maître de ballet, auteur et chansonnier qui jusqu'à la fin de ses jours signa : « membre de l'Académie royale de danse depuis l'an 1778 » précise en 1819 : « Aucune ordonnance ne l'a changé, pourquoi l'abandonner ? ».

> « Voilà dix ans que j'ai entrepris, dans la presse, une campagne en faveur d'une Académie de danse… »
>
> *Serge Lifar*

En 1793, dans la tourmente révolutionnaire, les autres Académies royales siégeant encore au Louvre subirent le même sort avant d'être rétablies en 1795 dans la première organisation de l'Institut de France alors divisé en trois classes dont celle de littérature et des beaux-arts. En 1816, dans une troisième organisation de l'Institut, qui sous Louis XVIII vit revenir le nom d'Académie, apparut l'Académie des beaux-arts. Scindée en cinq sections : Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Composition musicale, elle ne comprenait pas la Danse. Selon Despréaux, Bandieri de Laval, chancelier mort en 1817, s'en inquiéta : *« Laval le père, président de cette Académie de danse, a fait quelques démarches auprès du roi pour rétablir cette Académie et faire nommer des académiciens aux places vacantes : car il ne reste plus que moi, Despréaux et [Pierre] Gardel sur les douze qui exista au commencement de la Révolution »*.[10]

Sous la seconde Restauration, à l'initiative de quelques anciens, on essaya à nouveau d'obtenir son rétablissement. À cet effet, le 6 juillet 1819, chez Despréaux, se réunirent Pierre Gardel, Auguste Vestris, Louis Milon, Charles Beaupré, Jean-François Coulon et A.J.J. Deshayes. *« On s'est rassemblé,* note Despréaux, *pour s'entendre sur les moyens de refaire rétablir l'Académie. Chacun a dit sa manière de penser »*. Une seconde séance eut lieu le 8 juillet. *« Les mêmes personnages se sont réunis, on a lu le projet, on a demandé quelques changements »*. Le 10, Despréaux, note encore : *« Deshayes est venu me demander de signer la pétition. J'ai fort hésité pour différentes raisons que je tais. Enfin, comme doyen… j'ai signé. Je ne crois pas à la réussite »*. En effet, Louis XVIII ne leur permit pas de reformer une Académie dont le rôle, à savoir l'encadrement de la formation de chaque individu à un art particulièrement utile pour donner la grâce aux mouvements et aux actions du corps et son application professionnelle au théâtre, s'était confondu au fil du temps avec l'Opéra. Leur « pétition » resta probablement sans réponse, mais s'achevant par : « il est encore temps de prévenir la dégradation de cet art », elle pressentait la décadence du ballet français, due à la négligence des hommes et des gouvernements. *« Il y avait aussi contre cette profession, trop fantaisiste, des préjugés mondains et bourgeois. Il y avait surtout le vieux jansénisme ou la tournure d'esprit janséniste, qui a gâché tant de choses en France »*[11], ajoutera Maurice Brillant, critique d'art et historien de l'Église en 1929. L'année même où Pie XI nomma patron de tous les curés de l'Univers, le saint Curé d'Ars, qui certifiait : *« ceux qui se livrent à la danse sont des victimes engraissées pour l'Enfer »*.

Plus proche de nous, Serge Lifar signait alors à l'Opéra *Les Créatures de Prométhée*. Peut-être exclu des joies du ciel pour n'avoir travaillé qu'à se perdre, Premier danseur et maître de ballet, il multipliera sans fins les initiatives pour promouvoir l'art chorégraphique, à l'exemple du désir de faire revivre l'Académie royale de danse de 1661 : *« Voilà dix ans que j'ai entrepris, dans la presse, une campagne en faveur d'une Académie de danse… »* écrit-il en 1944 à Louis Hautecœur, Secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts en 1955. Cette année-là, Lifar précise son but en faisant, comme Louis XIV, le choix de treize membres, mais son projet resta lettre morte. Il fonda néanmoins l'Institut de la danse, puis l'Université de la danse dont le bulletin publia son discours de réception à l'Académie des beaux-arts en 1970 : *« Aujourd'hui, en m'accueillant parmi vous, […] vous avez gravé une page nouvelle dans l'histoire culturelle de la France en accordant ses lettres de noblesse à l'art chorégraphique – ou plutôt en les restituant ! »*.

Au vrai, le 24 juin 1970, Lifar avait été élu correspondant de l'Académie (section de Sculpture) et ce n'est que le 25 avril 2018 que la danse, *« fille de l'harmonie, et de tout temps entrée pour quelque chose dans l'éducation des hommes »*[12], fit son entrée sous la Coupole. ■

6. *Lettres sur la danse et sur les ballets*, 1803-1804, lettre XV, T. IV, p. 83.
7. Établissement de l'Académie royale de danse en la ville de Paris, 1663, p. 3.
8. *Histoire de l'École de Danse, Sylvie Jacq-Mioche*.
9. *Correspondance littéraire Grimm & Diderot*, lettre au marquis d'Amezaga, 1776, p. 177.
10. *Le Monde artiste*, 19 août 1906.
11. *Ouest-Éclair*, 29 mai 1929.
12. *Le Maître à danser*, Pierre Rameau, 1725.

Page de gauche : Serge Lifar en répétition avec le Dutch Ballet, en 1961.
Photo BNA Photographic

LA DANSE, ENTRE UNIVERSALITÉ ET TRANSVERSALITÉ

Entretien avec BLANCA LI, membre de la section de Chorégraphie

Propos recueillis par Nadine Eghels

Le Jardin des délices, inspiré du tableau de Jérôme Bosch, mise en scène et chorégraphie de Blanca Li. Créé en 2009 pour le Festival Montpellier Danse.

Photo Arnold Jerocki

Nadine Eghels : Quelles ont été les grandes étapes de votre parcours de danseuse, et de chorégraphe ?

Blanca Li : La première étape, c'est lorsque je suis devenue gymnaste à l'âge de douze ans dans l'équipe nationale de Gymnastique Rythmique et Sportive espagnole ; il s'agissait d'une première expérience d'interprète de haut niveau avec des exigences extrêmes, qui m'a appris l'importance du travail et de la volonté.

À l'âge de 17 ans, je suis partie étudier la danse contemporaine à New York auprès de Martha Graham (en personne) et j'ai pu réaliser mon désir de devenir chorégraphe et interprète. C'est une formation extraordinaire qui m'a énormément apporté, tout comme le *melting-pot* artistique de performance, de musique, de *street art* (aujourd'hui peu à peu reconnu comme art contemporain) dans lequel j'étais plongée à New York pendant toutes ces années. C'est là que j'ai compris que j'étais créatrice et chorégraphe.

Puis l'une des étapes majeures a été le premier spectacle (*Nana et Lila*) que j'ai créé pour ma compagnie pour l'Exposition universelle de Séville en 1992, et qui a été suivi de la fondation de ma compagnie à Paris avec l'objectif de montrer ce spectacle au festival d'Avignon Off de 1993 : c'est le début de ma carrière en France, qui dure depuis 27 ans, avec énormément de reconnaissance du public.

L'étape suivante, qui me semble cruciale dans ma reconnaissance officielle en tant que chorégraphe, a été mon invitation par l'Opéra national de Paris à chorégraphier l'opéra-ballet *Les Indes galantes* avec William Christie et Andrei Serban, puis à mettre en scène et chorégraphier *Shéhérazade* pour le Ballet de l'Opéra.

Un moment aussi important de ma carrière a été mon engagement comme réalisatrice et chorégraphe pour une comédie musicale que j'avais écrite, *Le Défi*, ce qui m'a permis de mettre les deux pieds dans le cinéma, que je n'ai jamais quitté depuis.

Je ne pourrais pas citer toutes les collaborations avec de multiples artistes qui ont suivi, mais chaque rencontre avec un artiste a été pour moi une étape importante : depuis Michel Gondry (pour le clip des Daft Punk, *Around the World,* que j'ai chorégraphié) jusqu'à Anselm Kiefer en passant par Jean-Paul Gaultier ou Pedro Almodovar... Et bien sûr nombre d'autres personnes furent d'une grande importance, dont Jean-Jacques Annaud, Jonas Åkerlund, Édith Canat de Chizy, Maywa Denki, pour n'en citer que quelques-unes.

Enfin, je pense que les reconnaissances ultimes ont été, d'une part ma nomination à la direction des Teatros del Canal à Madrid et, d'autre part, mon élection à l'Académie des beaux-arts.

N.E. : Ces deux fonctions, danseuse et chorégraphe, ont-elles été d'emblée simultanées, ou bien successives ?

B.L. : Quand j'ai décidé de devenir danseuse, c'était pour devenir aussi chorégraphe. Dans mon parcours artistique, j'ai toujours eu l'envie de créer en même temps que d'être sur scène, donc ce sont deux choses qui ont toujours été pour moi simultanées. Bien sûr il y a eu ensuite des spectacles où je ne suis pas sur scène et où je suis seulement chorégraphe, et des spectacles où je prends plaisir à interpréter en toute liberté, en improvisant et en m'amusant, et dans lesquels mon côté chorégraphe est relégué au second plan. Dès le début les deux pratiques allaient ensemble et je les ai toujours conçues comme les deux « jambes » d'une même activité : je n'ai jamais pu vivre sans danser mais je n'ai jamais pu vivre sans créer, et je n'envisage pas de cesser l'un ou l'autre tant que mon corps et mon esprit le permettront.

N.E. : Comment vous situez-vous par rapport à l'enseignement de la danse ? Avez-vous des perspectives, ou développez-vous une action dans ce domaine ?

B.L. : Je n'ai personnellement jamais été très impliquée en tant que professeur de danse, ça ne fait pas partie de ma vocation, mais j'ai par contre énormément travaillé avec des enfants à travers mes créations, et animé des ateliers avec ma compagnie pour les écoles primaires de quartiers difficiles. J'ai découvert que la danse apporte énormément aux enfants : elle leur permet de créer de l'estime de soi, de se valoriser en dehors de disciplines plus scolaires où ils ont souvent des difficultés, et aussi de développer de toutes sortes d'aptitudes (interprétation, interaction sociale et physique) que l'école ne développe pas suffisamment. Je suis très intéressée par le travail avec les enfants... Je pense que cela devrait pouvoir être développé avec beaucoup de bénéfice. La danse n'est pas réservée aux professionnels, même si je respecte beaucoup la formation professionnelle de haut niveau (j'ai aussi dirigé avec plaisir un centre de formation de haut niveau en Andalousie, qui ouvrait les meilleures compagnies mondiales à de futurs danseurs professionnels) ; elle doit être à la portée de tous et permettre à chacun de vivre mieux avec et dans son corps, d'y prendre plaisir et d'être à l'aise socialement. Il faut donc généreusement encourager la pratique de la danse de loisirs et la pratique scolaire à tous les niveaux.

N.E. : Dans votre travail de chorégraphe, la musique est évidemment très importante. Mais quelle place accordez-vous à d'autres disciplines artistiques, cinéma, photo, peinture, ou même poésie et littérature ?

B.L. : Pour moi toutes les disciplines artistiques font partie d'un même univers et j'adore collaborer avec d'autres artistes pour mes créations ou pour leurs créations, qu'ils soient peintres, vidéastes ou cinéastes, photographes, poètes ou écrivains : pour moi, ça a toujours été un échange extrêmement fructueux. Depuis toute petite, j'y ai été confrontée : entre frères et sœurs on aimait combiner différents arts, la musique, le cinéma, la littérature, et ça toujours été naturel ensuite (un de mes frères est musicien et une de mes sœurs cinéaste). Je pense que la transversalité et le goût de la collaboration avec d'autres artistes font partie de mon identité, qu'il s'agisse de me mettre au service ▸

▸ des autres ou de leur demander de se mettre au service de mes créations. J'aime aussi créer des choses inclassables, qui ne correspondent pas forcément à la définition d'une discipline particulière. J'ai eu la chance, tout au long de ma carrière, de travailler avec des artistes et créateurs magnifiques qui m'ont beaucoup appris. Quand on partage une création avec un autre artiste c'est très enrichissant.

N.E. : Comment faites-vous coexister la danse, une pratique immémoriale et universelle, avec les technologies de plus en plus sophistiquées ?
B.L. : Depuis mes débuts à New York, où j'ai commencé à utiliser la vidéo comme méthode alternative pour noter la danse et la chorégraphie, je me suis intéressée à tous les outils qui étaient à ma disposition, et à cette époque ces outils progressaient de façon très rapide. J'adore toutes les nouveautés technologiques, je suis un peu *geek* et j'aime à penser que, grâce aux progrès de la technologie, il est possible d'intégrer dans mes créations des choses qui n'auraient pas pu l'être quelques années auparavant. C'est ce qui m'a poussée à mettre des robots sur scène ou à utiliser la réalité virtuelle et, en général, toutes sortes de technologies, afin de projeter des images, de fabriquer des univers musicaux en direct, d'une façon à la fois artistique et ludique, mais toujours au service de la création. Bien sûr, la danse reste fondamentalement très primitive et universelle, et en général j'aime garder un aspect intemporel dans mes spectacles : je souhaite que la technologie se fonde dans cette chose plus universelle, il ne faut pas que ce soit juste une nouveauté, mais que cela puisse rester pertinent pendant des décennies, survivre à l'effet de découverte.
La technologie nous permet aussi de travailler à distance pendant qu'on voyage ou, comme récemment, pendant le confinement, et ainsi de partager la création avec des artistes et des personnes à des milliers de kilomètres de distance les uns des autres. C'est un outil merveilleux pour les créateurs.

N.E. : Vous venez d'intégrer cette toute nouvelle section de Chorégraphie au sein d'une Académie des beaux-arts qui accueille différentes disciplines artistiques. Quels projets souhaitez-vous proposer, apporter, développer dans ce cadre ?
B.L. : L'ouverture de la section de Chorégraphie à l'Académie des beaux-arts est un premier pas vers la reconnaissance de la danse comme un art à part entière, mais je pense qu'il faut développer davantage cette reconnaissance et permettre que la danse soit valorisée par le public comme par les institutions, beaucoup plus qu'elle ne l'est actuellement. Cette reconnaissance pouvant se manifester à travers des prix et des bourses attribués dans le domaine de la danse ou favorisant la transversalité et les collaborations entre disciplines artistiques incluant la danse. Enfin je pense que le rôle de l'Académie est aussi d'aider à ce que la danse puisse faire partie du cursus éducatif obligatoire depuis l'école maternelle jusqu'à l'université.

N.E. : La danse est universelle… et internationale. Vous êtes originaire d'Espagne, où vous venez de prendre la direction d'un important centre chorégraphique à Madrid. Vous travaillez dans le monde entier. Et vous voilà membre d'une institution très française. Comment vivez-vous ces appartenances multiples ?
B.L. : Je viens d'être nommée directrice des *Teatros del Canal* : c'est à la fois un théâtre avec trois salles de spectacles de différentes tailles et un centre chorégraphique disposant de 9 studios de répétition. C'est un complexe assez exceptionnel pour la création et pour le public. Dans ce centre, je veux développer la création chorégraphique et faire une place spéciale aux compagnies de danse locales, nationales et internationales. Je vais aussi programmer tous types de spectacles dans les trois salles du théâtre parce que je pense que la diversité est ce qui permet au public de mieux apprécier toutes les disciplines. Il y aura, en plus de la danse, de l'opéra, du théâtre, de la musique, du cirque…
En partageant ma vie entre Madrid, où je dirige les *Teatros del Canal,* et Paris où j'ai ma compagnie (le prochain spectacle sera créé à Paris, mais avec des partenaires en Espagne, au Canada et au Luxembourg), je suis « à cheval » entre deux cultures et deux pays, mon pays natal et mon pays d'adoption. C'est une chose que j'aime beaucoup, parce que la danse est un langage universel qui n'a pas de frontières. Communiquer à travers le mouvement et la danse est une des activités créatrices qui n'a pas besoin de traduction ou d'efforts d'adaptation culturelle importants, et qui fonctionne toujours très bien partout dans le monde, à condition bien sûr de respecter et d'apprécier, sans a priori, la culture de chacun. Mon activité n'a pas de frontières et je me suis toujours sentie à l'aise partout, j'ai le sentiment d'être une citoyenne du monde depuis mon passage par New York, et j'ai toujours aimé aller à la rencontre des autres cultures. Le fait de vivre maintenant entre Madrid et Paris est juste une nouvelle étape dans mon parcours international, une étape qui me semble totalement naturelle. ■

En haut : *Solstice*, mise en scène et chorégraphie de Blanca Li, musique de Tao Gutierrez, créé en 2017 au Théâtre national de Chaillot.

Photo Patrick Berger

Ci-contre : *Corazon Loco*, chrogégraphie et mise en scène de Blanca Li, musique et texte d'Édith Canat de Chizy. Créé en 2007 au Théâtre national de Chaillot.

Photo Arnold Jerocki

LES DÉFIS D'ANGELIN PRELJOCAJ

« Angelin Preljocaj ou la certitude d'un éblouissement. Non pas que sa danse soit simple, elle est très complexe, très élaborée, avec des fulgurances d'instabilité, mais elle coule comme qui dirait de source. Et la source, c'est lui, Angelin Preljocaj en personne. Il incarne le danseur-né. Dès le réveil, il est traversé par cette urgence à bouger, cette musique du corps d'où surgit un flux continu d'idées, ainsi qu'il l'explique dans *Danser l'invisible*, un film de Florence Platarets, diffusé en 2019, qui suit le chorégraphe tout au long de la création de *Gravité*.
Danser le poids des corps, donc de leur légèreté. Chercher à montrer la danse mais tout autant l'espace qu'elle crée et bouleverse en permanence. Cette physique des corps, une de ses obsessions, le chorégraphe la compare souvent à la physique quantique, celle de la matière noire, du tournoiement des galaxies et des étoiles, mais à l'échelle humaine. À l'échelle de son art. Gravitation du corps, gravitation des pensées, indémêlables.
En même temps qu'il créait *Gravité*, Angelin Preljocaj travaillait avec des détenues de la prison marseillaise des Baumettes, mais cette fois-ci sur le poids du corps enfermé qui tente de s'ouvrir à travers le mouvement. Là encore un film retrace cette expérience. Il s'agit de *Danser sa peine*, réalisé par Valérie Müller, Grand Prix du Fipadoc en mars 2020.
Pour la rentrée 2020, Angelin Preljocaj se risquera à donner sa propre version du *Lac des cygnes*, apothéose du ballet classique signée en 1894 par Marius Petipa et Lev Ivanov. La partition de Tchaïkovski doit enflammer le mélomane Preljocaj. Le défi comme moteur, c'est ce qu'il a toujours défendu.
Voilà l'actualité du chorégraphe qui créait en 1985 sa compagnie, avant d'être accueilli en 1996 à Aix-en-Provence, ville où il est désormais le maître du Pavillon Noir, bâtiment taillé sur mesure par Rudy Ricciotti comme une cage brutaliste, bardée de larges croisillons en béton. Elle témoigne de la violence que l'architecte a ressentie en découvrant la danse du Ballet Preljocaj. Une cage néanmoins largement ouverte sur l'extérieur et la ville, qui permet d'observer les danseurs dans leur entraînement quotidien. Pavillon Noir, un nom qu'il a voulu comme un cri de ralliement et une reconnaissance. Qui salue l'exploit unique en France pour un artiste de la danse d'obtenir un tel lieu, un tel théâtre. Loin des courants et des modes, Angelin Preljocaj a toujours su ce qu'il voulait.
En France, comme à l'étranger, il a reçu toutes les récompenses, toutes les distinctions. Le 24 avril 2019, il a été élu membre de l'Académie des beaux-arts au sein de la nouvelle section de Chorégraphie. »

DOMINIQUE FRÉTARD,
correspondante de la section de Chorégraphie

Gravité, chorégraphie d'Angelin Preljocaj, musiques de Maurice Ravel, Johann Sebastian Bach, Iannis Xenakis, Dimitri Chostakovitch, Daft Punk, Philip Glass, 79D. Créé en 2018 dans le cadre de la Biennale de la Danse de Lyon.

Photo Jean-Claude Carbonne

A WOMAN OF MANY FACES*

Questions à **CAROLYN CARLSON**, danseuse, chorégraphe, artiste visuelle
Propos recueillis par Lydia Harambourg

Lydia Harambourg : Le public vous connaît comme danseuse interprète et chorégraphe, et va bientôt vous découvrir artiste dessinatrice. Quels liens voyez-vous entre ces activités ?
Carolyn Carlson **:** Sur tout mon parcours de vie, j'ai l'impression de faire partie d'un immense champ de fils ; s'interconnectant, s'entrecroisant, couche après couche, une synchronicité d'événements dans un flux continu. Un champ de dons inhérents.
Mon travail d'artiste qui danse, se produit, chorégraphie, écrit de la poésie et dessine est une accumulation d'expériences révélant une tapisserie de fils se connectant au sein de la toile de l'univers, captant intuitivement des énergies au-delà de notre compréhension.
Je me perçois comme une messagère : les idées entrent dans mon esprit sans que je n'en connaisse leur source.
Le point fixe où la danse commence, dessinant sur le papier les veines d'une arabesque, déposant un poème spontané sur un fil, une image et une poésie qui partagent les mêmes idées. Un geste déplaçant l'air environnant.
Un mystère comprimé dans des moments infinis de création. Éphémère. Imprimé. Original.

L.H. : Parlez-nous de votre formation multiple, de danseuse, de calligraphe, de poète...
C.C. : « *Je suis une autodidacte en poésie, en dessin et en calligraphie, influencée par un maître zen. À New York, dans les années 1960, j'ai fait une importante découverte en prenant un cours de méditation zen. Nous devions spontanément dessiner une encre, en une seule respiration. C'était impressionnant de voir le résultat de notre « souffle d'encre » sur le papier, sans aucun jugement. J'y ai trouvé une clé pour mon travail, la joie de faire des gestes spontanés sans idée en tête, seulement l'acte de faire. En plus des principes très forts de mon maître Alwin Nikolais, j'ai trouvé d'autres façons d'étendre la danse vers le papier et l'écrit. John Davis a été également d'une grande influence, il m'a dit un jour :* Pour vraiment comprendre ce que tu veux donner aux autres en tant qu'interprète ou chorégraphe, écris-le et dessine tes visions. *Sa confiance dans mon travail m'a poussée à écrire des poèmes et dessiner à l'encre. Et je pense que mon travail d'improvisation avec Nikolais a encouragé mes travaux calligraphiques, qui peuvent être comparés à des solos imaginaires et spontanés. [...] Mon influence a débuté avec l'ensō, les cercles d'illumination zen. Un trait de pinceau de calligraphie qui crée un cercle exprimant la totalité de notre être. Carl Jung se réfère au cercle comme un* archétype du Soi comme totalité de soi-même [1]. *L'ensō est peut-être l'élément le plus courant dans la calligraphie zen. Il symbolise l'illumination, le pouvoir et l'univers lui-même. C'est l'expression directe du « moment-tel-qu'il-est ». Mis à part ces cercles, le maître japonais offre une transmission de la poésie en dehors du cercle, comme un moyen de communication direct vers l'esprit humain. Cette révélation a été le début de ma série de dessins de cercles, comme un état méditatif mais aussi comme trace de la permanence, alors que la danse vit et meurt dans l'instant de son exécution. Cela a été le début également de quarante ans d'étude du bouddhisme, qui fait partie de ma vie d'artiste et de femme.* L'ensō en lui-même mérite sa propre récompense. Il n'a pas de cause en dehors de lui-même et n'a pas d'autre effet que lui-même [2] ». [3]

L.H. : Comment passe-t-on du statut de danseuse à celui de chorégraphe ?
C.C. : La transformation de danseuse à chorégraphe en un seul et même être m'accompagne depuis l'enfance. Il n'y a jamais eu de division entre les deux. J'aimais improviser pendant des heures, de manière spontanée et naturelle, pour me sentir libre, composer pas à pas de petites danses, mes frères formant un public généreux de ses applaudissements ; quelle joie de compléter la séquence d'une intrigue filée de mes mains. Un don qui se donnait déjà à voir.
À New York, à l'âge de 22 ans, mes expériences avec mon maître Alwin Nikolais ont propulsé ma carrière d'interprète et de chorégraphe, en entrelaçant les fils qui ont relié mon destin d'artiste. Un saut quantique de révélations. Le génie des cours de composition de Nikolais m'a autorisé à sentir que je pouvais

chorégraphier : je pressentais déjà l'avenir qui m'attendait. En tant que danseuse, j'étais au comble de l'exaltation, j'improvisais sur les idées de Nikolais, puis je m'attelais à l'achèvement chorégraphique de ses créations, qui sont encore aujourd'hui les clés qui me permettent de faire sauter des verrous avec ma propre compagnie.
Les concepts de temps-espace-forme-mouvement de Nikolais ont ouvert les portes d'inspirations prolifiques et d'outils pour poursuivre mon voyage sur le chemin de la création avec passion et dévouement.

L.H. : Que cherchez-vous à travers une écriture spatiale éphémère ? Vous parlez d'une chorégraphie en recherche.
C.C. : Le charisme, une présence lumineuse, est l'une des premières qualités d'une œuvre chorégraphique, où l'interprète possède une aura, irradiant d'une lumière intérieure qui brille vers l'extérieur, une énergie qui comprime la distance entre l'observant et l'observé. Ce que j'appelle, en un mot : générosité. Ce ne sont pas seulement les pas qui sont vitaux, ce sont les intentions du danseur brûlant d'un feu intérieur qui transcendent sa présence au service de la forme. ▸

* *Une femme aux multiples visages.*

1. Carl Jung, *Aion. Researches into the Phenomenology of the Self*, Bollungen serie XX, Princetown University Press, 1959, p. 11.
2. John Daïdo Loori, « Préface » , in *Audrey Yoshiko Seo, Ensō. Zen Circles of Enlightement,* Weatherhill, Boston et Londres, 2007, p. 15.
3. Extrait de *Writings on water*, catalogue de l'exposition, musée la Piscine, Roubaix, entretien avec Hélène de Talhouët, Actes Sud, 2017.

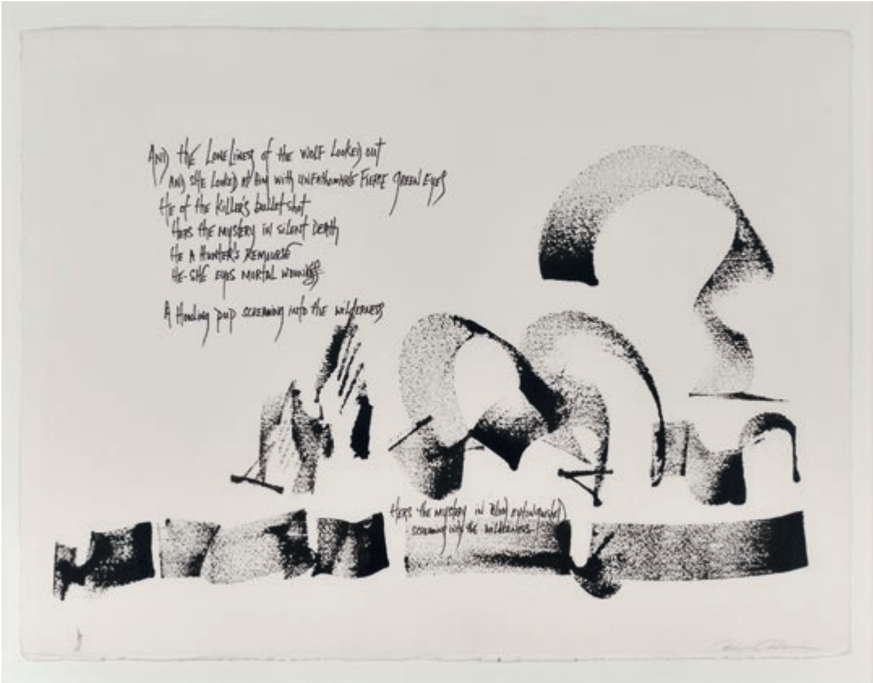
Page de gauche : *Dialogue avec Rothko*, chorégraphie de Carolyn Carlson, musique originale et violoncelle de Jean-Paul Dessy, scénographie de Rémi Nicolas. Créé en 2013 au Colisée - Théâtre de Roubaix.

Photo Laurent Paillier

En haut : Croquis de travail de Carolyn Carlson pour *The Tree (Fragments of poetics on fire)*, dernière pièce d'un cycle inspiré par Gaston Bachelard. Création prévue en 2021.

▸ Mon travail de directrice et de metteuse en scène est de trouver en chaque individu des talents uniques.
Les membres de ma compagnie sont mes compagnons de ténacité et de persévérance. Dévoués et prêts à faire face à chaque nouvelle création. Le défi commence par une idée. Le premier jour, j'apporte mes dessins, mes poèmes, des photographies, des livres à lire, des textes d'une grande profondeur, des croquis de scénographies et de la musique. Puis viennent les discussions, les danseurs et danseuses partagent leurs propres perceptions et leurs idées. Les fondations sont jetées.
Nous improvisons pendant des semaines sur les séquences thématiques. Souvent, je suis surprise par leurs propositions, qui sont innovantes et qui, par hasard, vont dans d'autres directions, que je ne pouvais pas envisager. De la même façon que je travaillais avec Nikolais, l'élan créatif est porté par le fait de donner et de prendre, dans un but commun.

L.H. : Pouvez-vous évoquer vos méthodes de travail et comment se juxtaposent et se répondent vos différentes disciplines ?
C.C. : Je travaille d'abord en silence, puis je sélectionne des musiques qui font appel aux sentiments : méditative, émotionnelle, perceptive, dansante, mélancolique, mémorable, exaltante, etc. La durée des séquences en silence favorise la progression des intermèdes musicaux.
Pour placer les structures chorégraphiques, je crée des dessins sur un plateau vide, des diagonales, des lignes, des verticales–à l'arrière et en devant de scène ; un solo stationnaire dans un espace confiné, des espaces brisés en de multiples formations, des parcours sinueux ou circulaires, les entrées-sorties des coulisses. Tout cela est calculé en fonction des séquences. Les transitions sont les plus importantes dans les conceptions spatiales. Elles permettent de donner un rythme et d'améliorer la circulation entre les tableaux.
Les lumières créent l'espace entre clarté et obscurité, ce qui est primordial dans toutes mes créations. Projeter une aura lumineuse ou une faible lueur intérieure est une tâche poétique, porteuse d'émotions visibles et invisibles, comme dans un poème, créant chez l'observateur un processus de réflexion. Les répétitions sont toujours en constante évolution : il faut détricoter, retricoter, rembobiner et réessayer. Tenter, changer, remplacer les différentes séquences, les assembler. Une création est née.
Nous sommes tous réunis dans une collaboration commune : créateurs lumière, compositeurs de musique originale, danseurs, costumiers, scénographes, artistes visuels, directeurs de production et l'équipe en coulisses.
Je suis reconnaissante envers chaque artiste pour sa participation, où chacun prend des risques, fait face aux défis, en se sachant l'instrument qui permettra de placer les pièces dans un ensemble, une gestalt de complicité.



L.H. : Et le dessin ?
C.C. : « *Je ne pense à rien quand je dessine. La main et le cœur participent à l'action spontanée des traits de pinceau. Parfois j'ai l'idée préalable de peindre quelque chose, puis dans la liberté du geste je suis toujours étonnée de voir ce qui en ressort. Parfois les dessins sont proches de ce que j'avais visualisé et d'autres fois c'est une heureuse surprise. Dessiner consiste à se vider l'esprit pour qu'advienne l'imprévu. Mes expériences m'ont guidée vers le royaume de la poésie visuelle. Les formes circulaires et mystiques qui contiennent les interminables questions sans réponse de l'humanité cherchant à percer les mystères de la vie.*
Les images sont puissantes, elles n'ont pas besoin de mots. Parfois je ressens le besoin d'écrire une courte phrase, sous la forme d'un haïku, pour rendre justice à l'inspiration dessinée, ou alors je laisse simplement l'image parler d'elle-même. Dans mes poèmes, parfois les mots viennent en premier puis un dessin à l'encre vient s'y ajouter comme une éclaboussure dans la marge. Dans la danse, l'image est d'une importance primordiale.
Plus tard il m'arrive d'écrire une légende qui accompagne la trace d'encre, ou les mouvements de la chorégraphie, comme une autre manière d'exprimer les qualités perceptives, d'arrondir les angles, de donner un sens à notre existence. Mes yeux, mes mots et mon esprit sont guidés par mes rêves et les voyages imaginaires qui provoquent mes visions intérieures. Pour partager une tranche de vie avec d'autres, pour transmettre ce que je vois intérieurement. Je ne recherche jamais l'équilibre entre les mots et les images, je fais ce que je ressens intuitivement sur le moment.
Les dessins sont des squelettes du geste intérieur capturé, le mouvement de l'esprit fixé sur le papier. Un acte méditatif laissant son empreinte dans le temps, laissant la trace d'une présence consciente. Des encres dansant sur des toiles, dessinées par la respiration de la main. Je dessine ce que je ne peux danser… déposant une empreinte pour toujours sur le papier ».[4]

L.H.: Quand le public découvrira-t-il votre œuvre dessiné ?
C.C. : La galeriste Isabelle Gounod a choisi mes œuvres calligraphiques avec poèmes pour le Salon du dessin contemporain, *Drawing Now*. C'est avec un regard attentif et avisé qu'elle a fait sa sélection personnelle. Nos relations partagent le même esprit. En raison de l'annulation du salon cette année, nous prévoyons une exposition à l'automne, j'en suis très honorée.

L.H. : Pour conclure, vous êtes en permanence une artiste au travail…
C.C. : « *Je ne pourrais pas dire pourquoi je fais tout ça : danser, enseigner, chorégraphier, écrire, dessiner… La nécessité de créer est inhérente à chaque artiste dans son épanouissement. Si l'on cherche le secret de n'importe quelle forme d'art, tout est contenu dans l'inexplicable et énigmatique amour pour son travail. Le désir de laisser une trace, chaque forme d'art est un voyage, un souvenir… Vu verticalement, c'est une profonde ascension vers le royaume du mystère. Vu horizontalement, c'est un vaste étirement du temps et de l'espace. Vu en cercle, sans commencement ni fin. Chaque forme d'art comporte une pulsion de vie. Je citerais une très belle phrase de Kandinsky :* Ce que chacun voit et ressent est la preuve de la validité d'un acte. Il n'y a aucune raison de chercher à définir ce qui est éphémère, ce qui par nature est indescriptible[5]. »[6]
L'Art est un langage universel partageant une myriade de formes d'expression, où chacun peut se sentir partie d'une danse cosmique, un poème stimulant l'imagination, une image révélant une pensée, une musique invitant au voyage intérieur.
Comme l'observé, l'observant tisse des fils dans sa propre tapisserie unique d'expériences collectives. Mes œuvres sont ouvertes, laissant aux spectateurs le soin de créer leurs propres histoires.
Percevoir, c'est être ému en voyant à l'intérieur de ce qui est. Seul l'Amour est l'immense énergie. ■

4, 6. Extraits de *Writings on water*, catalogue de l'exposition, musée la Piscine, Roubaix, entretien avec Hélène de Talhouët, Actes Sud, 2017.
5. Vassily Kandinsky, *Concerning the Spiritual in Art*, Dover Publications, 1912.

Dessins de Carolyn Carlson, encres de Chine sur papier vélin :
Masters don't die, 1994, 41,3x31,6 cm, courtesy Carolyn Carlson
The wolf looked out, 1995, 57,5 x 77cm, courtesy Carolyn Carlson et Galerie Isabelle Gounod. Sélection Master Now / Drawing Now 2020.

DES DÉCORS ET DES COSTUMES… PASSÉ ET PRÉSENT

Par **LYDIA HARAMBOURG**, correspondante de la section de Peinture

Le rideau s'ouvre sur la scène…

Dès les origines du théâtre, le décor est consubstantiel à son histoire. Au cours des siècles des étapes vont marquer l'évolution du goût de la décoration théâtrale, de l'opéra et du ballet. Si les premiers décors sont eux-mêmes l'architecture du théâtre antique donné comme cadre de scène, la décoration mobile est apparue avec les Romains, et il faut attendre 1580 pour voir la transposition sur scène de la perspective oblique introduite par l'architecte Palladio. Avec la création de l'Académie Royale de danse en 1661 par le roi Louis XIV, le ballet conquiert ses lettres de noblesse et conséquemment réserve la part belle à la machinerie pour des simulations féériques : *Le Triomphe de l'Amour* de Lully (1681). La grande innovation des praticables en 1830 se double de la recherche d'un effet scénique et illusionniste avec l'arrivée de l'éclairage au gaz, puis électrique. À la même époque la machinerie se développe en permettant des effets surnaturels comme pour la *Sylphide* dans des décors de Cicéri.
Les peintres sont les premiers décorateurs dispensateurs de trompe-l'œil en trois dimensions, surnommés *Les Maîtres des secrets* selon le titre d'un ouvrage du début du XIX e siècle conservé à la Bibliothèque de l'Opéra. On peut y lire : *« Jurez de représenter là-dessus les magnificences des palais, l'immensité des cathédrales, les forêts, les mers et les plaines, en un mot, l'infini des horizons et les profondeurs du ciel »*. Ces injonctions vont perdurer pendant plus d'un siècle.
L'art moderne va infléchir le décor vers une inventivité qui renouvelle le décor dans la représentation et cela parallèlement aux innovations chorégraphiques.

Le grand changement s'opère avec les Ballets russes de Serge de Diaghilev dès 1909 à Paris. Une programmation brillante, parfois scandaleuse avec *Le Sacre du printemps* de Stravinsky (1913) avec des décors et des costumes dans le goût primitif de Nicolas Roerich. Mais le grand décorateur attaché à la troupe est Léon Bakst, qui mêle folklore et tradition : *L'Oiseau de feu* (1910), *Daphnis et Chloé*, *L'Après-midi d'un faune* (1912). Tout comme ses confrères russes Serge Soudeïkine, Mstislav Doboujinsky et Alexandre Benois, dernier héritier d'une tradition narrative.
Le grand tournant est apporté par des peintres contemporains, pionniers des révolutions esthétiques : Sonia et Robert Delaunay (*Cléopâtre,* 1918), Matisse (*Le Chant du Rossignol* de Stravinsky, 1920), Michel Larionov (*Renard* de Stravinsky, 1922). La musique de ballet de Stravinsky inspire Natalia Gontcharova (*Noces,* 1923) tandis qu'André Derain revenu au classicisme donne les décors et les costumes pour *La Boutique fantasque*, musique de Rossini. C'est Picasso qui, dès 1916 avec la création de *Parade* sur un livret de Jean Cocteau et une musique d'Érik Satie, introduit la modernité dans les Ballets russes. Entre classicisme et fantaisie, l'imaginaire introduit une dimension poétique, humoristique, pour une vision déstructurée selon les principes du cubisme. Suivent *Le Tricorne* de Manuel de Falla (1919), *Pulcinella* de Stravinsky (1920). Son complice en matière d'invention du cubisme, Braque, est sollicité dans les années vingt pour *Les Fâcheux* sur une musique de Georges Auric. Avec Marie Laurencin (*Les Biches* de Poulenc, 1924), André Bauchant, Georges Rouault et jusqu'à Coco Chanel en collaboration avec Henri Laurens pour *Le Train bleu* de Darius Milhaud, une esthétique nouvelle invite à l'évasion à partir de décors peints.

Ce principe d'un décor illusionniste en relation avec la peinture naturaliste se prolonge encore pendant des décennies, notamment avec les ballets romantiques remontés par Pierre Lacotte, mais aussi avec des créations qui progressivement s'allègeront d'un réalisme narratif qui perdure dans les années d'après guerre. Avec les très talentueux peintres Lurçat, Brayer, Carzou, Chapelain-Midy, Leonor Fini et de nombreux peintres décorateurs comme Pierre Clayette, Jean-Denis Malclès, Jacques Dupont…, tous prestigieux traducteurs d'univers surnaturels et féériques, leur vision est d'ordre « visionnaire ».
Et aujourd'hui ? Ceux qui restent des bâtisseurs de rêve, complices d'une création artistique, ont recourt à d'autres moyens, à des techniques nouvelles où les jeux de lumière, les interventions visuelles et aussi sonores (elles peuvent remplacer une partition) dialoguent avec les chorégraphies contemporaines. En phase avec le retour de l'œuvre d'art total, perspective, architecture, mouvement, geste, espace, lumière, son, tissent un lien entre la danse et les arts plastiques.

Quelques exemples

En 1968, Merce Cunningham écrit la chorégraphie de *Rain Forest* sur une musique électronique minimale de David Tudor, un disciple de John Cage. Le décor mouvant d'Andy Warhol, des *silvers pillows*, est constitutif du corps de ballet. Le décor se déplace selon le processus de sérialité pour une hybridation entre l'art et la vie caractéristique de la création des années soixante. Le ballet est donné au Théâtre Joyce à New York.
Faire danser la peinture était le rêve de Matisse lorsqu'il peint *La Danse* en 1909-1910. Nul doute qu'il aurait aimé le ballet contemporain et plus précisément *Signes* de Carolyn Carlson et Olivier Debré, sur une partition de René Aubry.
Créé en 1997 à l'Opéra Bastille, Carlson prend prétexte de l'écriture gestuelle du peintre Olivier Debré, dont le signe en peinture est ici transposé dans sa chorégraphie. Les mouvements sont à l'unisson du lyrisme pictural tandis que les couleurs prennent vie du corps des danseurs. Une mise en miroir de la définition de Merce Cunningham : *« La danse ne vous donne rien en retour, ni manuscrit à vendre, ni peinture à mettre sur les murs, ni poème à imprimer, rien que cette sensation unique de se sentir vivant »*.
Le décor devient virtuel avec le ballet *Bridget's Bardo* de James Turrell (2008), où les bains de lumière sculptent la lumière et les corps pour des espaces cosmiques. Quant à Daniel Buren, il imagine une esquisse graphique pour accompagner le ballet de Maurice Ravel, *Daphnis et Cholé,* chorégraphié par Benjamin Millepied (Opéra Bastille, 2013). Les jeux de lumière sont un acteur à part entière avec *Tree of Code*, ballet du chorégraphe Wayne Mc Gregor avec une musique électro-pop de Jamie XX du groupe XX. La chorégraphie est transformée en un kaléidoscope éblouissant et vertigineux par le plasticien danois Olafur Eliasson.
Dès 1987, le peintre américain Paul Jenkins parvenait à un déferlement de couleurs et de formes dans un ballet pantomime *Le Prisme du Chaman* pour accompagner les *Métaboles* de Maurice Dutilleux (1965). À la suite du sculpteur Calder qui avait imaginé un mouvement infini en écho à ses mobiles et à l'art cinétique pour le ballet de Joseph Lazzini sur la musique du compositeur français (donné en 1969 au Théâtre français de la danse, actuel théâtre de l'Odéon à Paris), Jenkins invente « l'idée synesthésique d'un ballet de couleurs ». Pour ce ballet dont il règle la chorégraphie, l'argument, la mise en espace de la performance, le décor devient virtuel en écho à une mutation par la couleur.
De même la vidéo supplante tout recours à un décor, et sous-tend un argument de plus eu plus ténu au profit de la seule chorégraphie, du mouvement dans un espace rendu tangible et palpable à l'unisson de l'écriture chorégraphique éphémère. ■

Page de gauche : James Turrell, *Bridget's Bardo, Ganzfeld Piece*, installation au Kunstmuseum Wolfsburg, 2009.

Photo Florian Holzherr

Ci-dessus : Aquarelle de Léon Bakst (1866-1924) pour le ballet *L'Après-midi d'un faune* – dont il avait également conçu les décors et les costumes –, représentant Vaslav Nijinski. Création par les Ballets russes de Serge Diaghilev au Théâtre du Châtelet de Paris, en mai 1912.

LE PHÉNOMÈNE PINA BAUSCH

Par BRIGITTE TERZIEV, membre de la section de Sculpture

Née pourtant en1940 dans une Allemagne dévastée, cette longue jeune femme d'aspect sévère saura révolutionner dans les années 70, par sa conception très personnelle, l'art de la scène et la vision d'un théâtre dansé.

Par sa méthode de travail et une formation datant pourtant d'une autre époque, elle a su apporter un souffle novateur dans la chorégraphie de son temps. L'introduction d'un étrange réalisme, où les danseurs deviennent aussi acteurs et mimes, a permis à ses spectacles l'éclosion d'une forme d'opéra moderne.

Entre les deux guerres, l'expressionnisme allemand est incarné entre autre par Mary Wigman, Rudof Laban et Kreutberg, seul le souvenir de Kurt Jooss et de sa fameuse *Table verte* est resté dans les mémoires.

Certes, dans sa jeunesse Pina Bausch a suivi l'école dirigée par Kurt Jooss, lui-même disciple de Rudolf Laban et de son étude sur les vibrations psychophysiques du mouvement du corps dans l'espace réel. Ici la danse n'était pas une fin en soi, l'intérêt se portait avant tout sur la gestuelle ou l'aventure du mouvement généré par l'émotion. Un enseignement qui permettait au danseur de mobiliser son énergie interne au profit d'un élan extérieur plus intense.

Enfant de la Seconde Guerre mondiale, Pina se retrouve impliquée dans ce que ses maîtres lui enseignent : instaurer comme importance fondamentale cette fameuse écoute des pulsions internes du corps humain ; ainsi, projeter sans tabou cet apport vers l'extérieur de soi permettait d'insuffler à l'expression scénique un potentiel créatif comme seul le rêve en est capable.

L'entre-deux-guerres, minée par l'humiliation et les guerres intestines de l'Europe, avait préparé le terrain pour cette évolution. La danse, moyen le plus viscéral de l'expression humaine, permettait de briser les chaînes du conventionnel et cet art ouvrait un champ novateur pour livrer bataille à la tourmente extérieure. Il y eut alors cette explosion de liberté… Commencés par le théâtre, dans les années 50, les mouvements se bousculent en Europe : Tadeuz Kantor en Pologne montre la voie d'un théâtre total, on pense à *La Classe morte*, si dérangeante dans le silence des personnages, et qui transformait les acteurs en danseurs. Plus tard Jerzy Grotowski prolonge cette approche du corps dans un théâtre dit « pauvre » où il fait partager l'espace du spectacle entre le public et les acteurs pour augmenter la communion émotionnelle. Il y eut aussi le théâtre de l'absurde en France avec Beckett et Ionesco. Mais aussi le théâtre de la cruauté édifié par Antonin Artaud. Il n'y avait qu'à franchir le pas vers un théâtre dansé… En 1970, Pina Bausch a su en établir les contours et le moderniser.

Ci-dessus et page de droite : Pina Bausch, avec les danseurs du Tanztheater Wuppertal, pendant les répétitions de sa pièce *Café Müller*.

Photos Wolfgang Kunz

Un corps-à-corps de l'espace scénique du théâtre, vers le théâtre dansé. Cela permettait à chaque danseur-acteur d'oser insérer aussi des mouvements de leur propre création, car Pina Bausch approuvait cette authenticité de sensation. C'est au Tanztheater de Wuppertal, resté pourtant très classique, qu'elle va former et édifier un nouveau ballet contemporain révolutionnaire.

Elle enseigne surtout la concentration totale de chaque danseur… l'esthétique portée par la virtuosité musculaire n'est pas pour elle un but ; elle exige de chacun une sincère densité émotionnelle interne pour le rôle à incarner. Dans son spectacle *Café Müller*, l'héroïne principale (Pina elle-même) semble être une somnambule, soutenue par sa douleur jusqu'aux portes de la mort ; son expression corporelle est d'une telle acuité que l'on y retrouve l'effet cathartique cher à Antonin Artaud dans son théâtre de la cruauté.

Dans son spectacle *Kontakthof*, c'est le tragi-comique qui est à l'honneur. Un sujet encore universel sur la hiérarchie et le conditionnement social de l'homme et de la femme. Deux mondes s'affrontent avec leurs codes, leurs tics, leurs peurs, et se complètent pourtant dans leur impossible séduction. Plus profondément que dans une simple satire sociale, ils expriment tacitement leur incommunicabilité comme un acte de foi. Sorte de cérémonie de deuil ou pavane grotesque et pourtant majestueuse où ils semblent noyer fièrement leur mélancolie. Ils marchent en formant une ronde. Encerclés dans un mouvement perpétuel. Ce rite les oblige à des gestes et attitudes absurdes dont ils semblent pourtant connaître la secrète logique.

Au centre de tous ses spectacles, dont chacun redouble d'énergie vitale, un thème commun fait le lien entre eux, inépuisable et jouissif d'émotion et de sarcasme, si croustillant dans ses multiples aspects : la fameuse comédie humaine qui peuple la planète. Car cette chorégraphe aime voyager et s'inspire des différentes cultures qu'elle traverse pour enrichir ses spectacles de ces expressions diverses.

Béjart, ce grand maître de la chorégraphie, redoublait de prouesse et de talent. Quand il devait travailler avec un nombre important de danseurs sur scène, c'est en sculpteur qu'il construisait l'espace avec son matériau de base : la masse humaine.

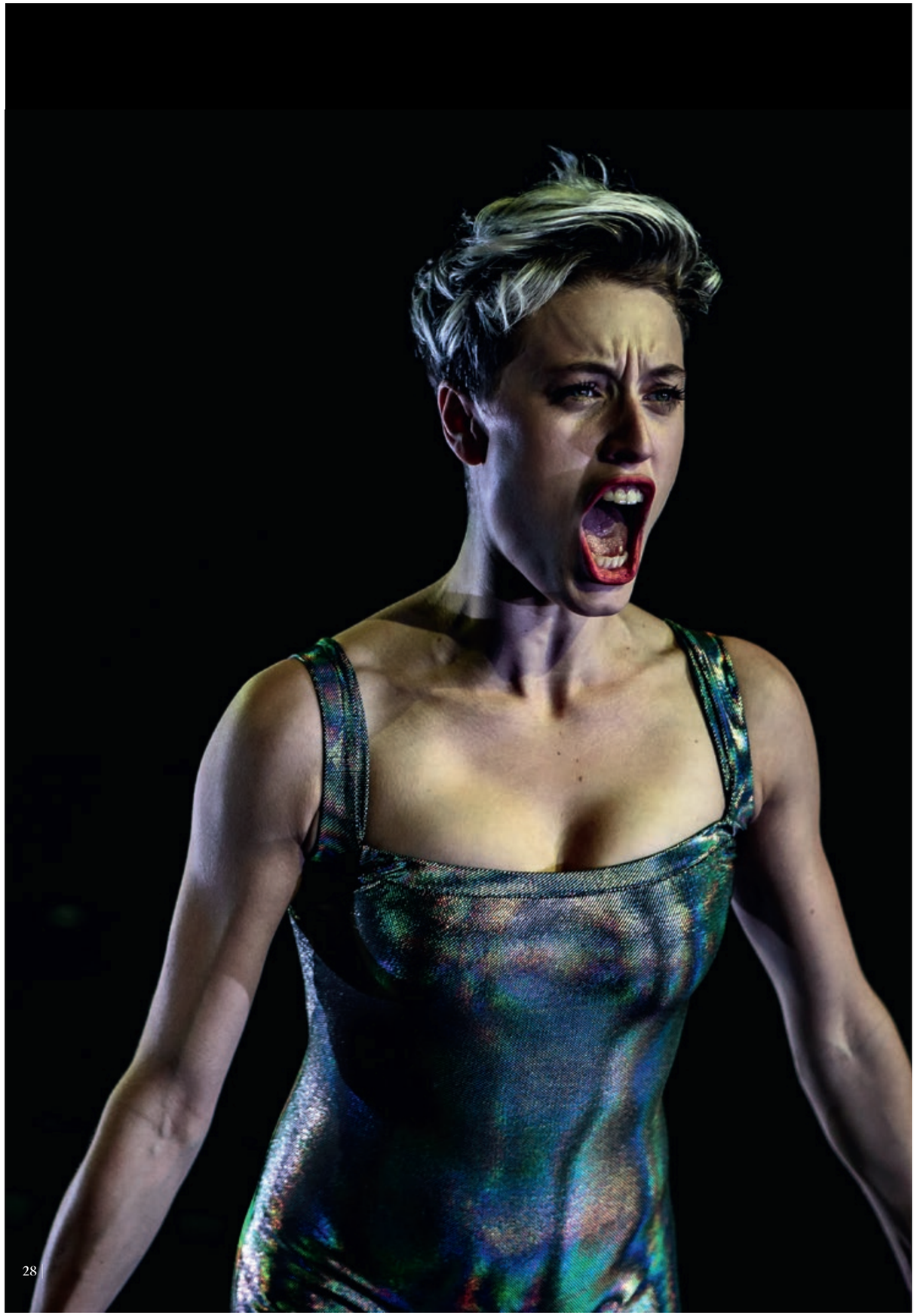
Quant à Pina Bausch, ce n'était pas en sculpteur mais plutôt en dessinatrice qu'elle semblait tracer des positions cosmiques faites de lignes de fuite et de mouvement perpétuel ; sa chorégraphie, curieusement assez sobre, était au service de l'anarchie d'un monde baroque, dont elle tirait les fils contrastés avec une joie mordante.

Dans la peinture aussi on lui prête des influences. Ainsi l'expressionnisme côtoie le surréalisme. En voisine de l'héritage belge, c'est avec James Ensor que l'on peut aussi lui trouver un cousinage, à travers le clownesque féerique ; plus lointain, le premier surréaliste de la fin du Moyen Âge, Jérôme Bosch et son *Jardin des délices*, aurait pu être aussi une source d'inspiration, car dans certains de ses spectacles des animaux incongrus trouvent leur place là où on ne s'y attend pas, comme des tableaux étranges à méditer ; on songe, entre autres, à l'hippopotame dans *Arien* et aussi aux fulgurances de couleur qui ont fait le succès de son spectacle *Nellken* (œillets, en français).

Elle sait aussi nous entraîner dans un domaine d'une extrême gravité, on pense à son *Sacre du printemps* avec sa puissante dramaturgie.

Pina Bausch était constamment présente auprès de ses danseurs pour trouver au jour le jour quelques créations à ajouter au répertoire ; depuis sa disparition en 2009, il est bien difficile à sa compagnie de pouvoir préserver, sans elle, cet enthousiasme. La densité émotionnelle, l'impact visuel, féerique, baroque, explosaient avec elle dans ces scènes sur la farce humaine ou la grande tragédie.

C'était « la magicienne » Pina Bausch, sous son physique d'austère maîtresse d'école, elle cachait un appétit de vivre et une indépendance d'esprit chevillés au corps ; un talent féroce pour transposer des situations aussi abruptes que cocasses, et qui avait la faculté d'aller droit au but : rendre captif son public. ■



LA DANSE, UN ENJEU CONTEMPORAIN

Entretien avec DIDIER DESCHAMPS, correspondant de la section de Chorégraphie.
Propos recueillis par Nadine Eghels

Nadine Eghels : Vous êtes à la tête du théâtre national de la danse à Chaillot, au cœur de Paris. Un site culturel historique, mais une jeune institution. Comment est né cet établissement ?
Didier Deschamps : Créé il y a bientôt cent ans, c'est seulement depuis une dizaine d'années que le ministère de la Culture a considéré qu'il était temps, au regard du développement du secteur chorégraphique en France, du foisonnement de la création, des héritages de la danse, des rendez-vous formidables avec les publics et des enjeux à venir, qu'il était grand temps de doter le secteur chorégraphique d'un théâtre national comme il en existe cinq autres consacrés au théâtre ou à la musique. Dans les années 2000, la direction de ce lieu a été assurée par Ariel Goldenberg, issu du milieu théâtral international, accompagné comme directeur artistique par le chorégraphe José Montalvo, en charge d'y introduire et de commencer à y développer une activité autour de la danse. En 2008 il a été décidé, vu le succès de cette première étape, de confier à Dominique Hervieu une mission chorégraphique à Chaillot. Nommé à sa suite en 2010, j'ai pris mes fonctions en 2011. En 2016 j'ai considéré, avec l'accord du ministère de la Culture, qu'il serait pertinent, en cohérence avec cette évolution récente, de rebaptiser ce lieu « Chaillot - Théâtre national de la danse ». Ce qui n'a pas été simple car certaines personnalités considéraient que ce lieu était historiquement dédié au théâtre. Je considère pour ma part que tout lieu est au service d'un projet, et que ces derniers évoluent. Personne ne niera l'importance du développement de la danse, sous toutes ses formes, au cours de ces dernières années, et il était normal que l'infrastructure culturelle suive et soutienne ce développement.

N.E. : Quels sont les éléments qui vous guident, dans le paysage très vaste de la danse contemporaine, pour établir vos programmations ?
D.D. : Chaillot est doté de deux salles : la grande salle Jean Vilar, 1147 places, et la nouvelle salle Firmin Gémier que nous avons totalement recréée sous forme de *black box*, c'est-à-dire d'espace parfaitement polyvalent, pouvant accueillir des dispositifs scéniques divers, avec une jauge tournant autour de 400 places selon la configuration. Il y a une autre petite salle consacrée davantage à la résidence d'artistes : une sorte de fabrique qui accueille ici des artistes venus du monde entier.
En qualité de théâtre national, Chaillot a pour fonction de présenter le spectre le plus large possible de la création chorégraphique contemporaine. Cela ne signifie pas qu'on ne propose pas du répertoire, mais les très grands ballets sont déjà programmés ailleurs, à l'Opéra entre autres, ce n'est donc pas notre priorité. Néanmoins nous avons toujours la volonté de donner des points de repère culturels au public, avec de grandes œuvres qui constituent notre littérature chorégraphique, et en même temps de présenter un champ très élargi de la création, qui embrasse différentes formes contemporaines en passant par le *hip-hop*, par la performance, chaque forme offrant elle-même un champ de plus en plus large dans ses démarches. Nous veillons bien sûr à échapper à toute notion de chapelle qui serait contraire à notre vocation d'universalité.

N.E. : En quoi consiste le cœur de votre mission ?
D.D. : Ce qui est fondamental, c'est de s'adresser aux publics les plus larges et diversifiés possible. La meilleure façon d'y parvenir est d'avoir une diversité de programmation très grande. Nous avons une responsabilité de présentation de la production française mais nous voulons montrer aussi des démarches chorégraphiques venant du monde entier. Le monde à Chaillot, et aussi Chaillot dans le monde puisque nous produisons une série de spectacles que nous diffusons partout dans le monde (une centaine de représentations par an).
Outre nos deux salles, nous organisons aussi des représentations dans d'autres espaces de ce lieu très vaste et splendide, comme le grand foyer, les couloirs et escaliers... les artistes adorent investir ces espaces atypiques, et le public est très friand de ce type de propositions.
Dans les deux salles, Vilar et Gémier, nous assurons environ une quarantaine de spectacles différents chaque année, pour environ 230 à 270 représentations selon les saisons, avec des séries plus ou moins longues. Sur ces spectacles, la moitié vient de l'étranger, l'autre représentant la scène française. Il faut ajouter que cinquante pour cent de ces spectacles sont coproduits par Chaillot, ce qui est essentiel dans l'économie de la danse : pour les compagnies, trouver des coproducteurs permet aux œuvres de se créer et de vivre, notre rôle est donc déterminant. ▸

Soulèvement, spectacle en solo, chorégraphie et interprétation de Tatiana Julien, musique et son de Gaspard Guilbert, 2019.
Photo Hervé Goluza

N.E. : Pour bâtir la programmation, une sélection est indispensable, comment s'opère-t-elle ?
D.D. : La sélection se produit selon un ensemble de critères articulés mais dont aucun ne s'impose strictement : une programmation, ce n'est pas l'application de normes ! Avec mes équipes j'ai à cœur de trouver un équilibre global.
Premier critère, et c'est l'ADN de cette maison : l'exigence artistique, ce qui n'exclut pas des œuvres destinées au très grand public. Je revendique la notion de populaire qui est à l'opposé du populisme. Comme Vilar, comme Gémier. C'est toujours bien de le rappeler, surtout aujourd'hui.
Ensuite vient la notion de prise de risque, qui est parfois à des endroits où on ne s'y attend pas, c'est ainsi que notre travail reste vivant !
Enfin, il y a des choix plus personnels. Une programmation, c'est aussi une signature. J'essaie, dans la diversité, de privilégier des propositions prenant des formes très différentes dans les esthétiques et les démarches, mais centrées sur le corps en mouvement dans l'espace. Et beaucoup moins de propositions qui ont pu faire florilège en France, avec des postures excessives.

N.E. : Qu'entendez-vous par là ?
D.D. : Pendant un temps, la non-danse, ou danse conceptuelle, était souvent la seule forme privilégiée par un grand nombre de programmateurs ; aujourd'hui, c'est un temps passé, qui a été important mais qui est passé. Cela a contribué énormément à la réflexion, et a induit dans la génération actuelle une création qui continue à se réinventer et à faire émerger des formes nouvelles, selon des processus pas radicalement neufs d'ailleurs, mais avec des inflexions inédites, des points d'entrée originaux. Je considère qu'il y a eu un déséquilibre sur la plupart des scènes françaises et il s'agit aujourd'hui d'y redonner une vraie place à des formes qui n'ont d'ailleurs jamais vraiment disparu, qui se sont sans cesse renouvelées, et qui préservent l'avenir car elles touchent aux questions de formation des danseurs. Maintenir vivantes ces formes qui privilégient le corps en mouvement, c'est permettre aux chorégraphes d'avoir à leur disposition des interprètes maîtrisant un certain nombre de langages. Car cette formation-là, il faut quinze ans pour l'acquérir. C'est pourquoi l'équilibre des formes proposées est indispensable au sein d'une programmation, il en va de notre responsabilité de programmateurs.
Deuxième responsabilité : accompagner le public dans la capacité joyeuse de se trouver face à des formes ludiques, nouvelles, éventuellement dérangeantes. L'art a pour fonction d'ouvrir de nouvelles voies, de modifier la manière de regarder en l'enrichissant. De rester disponible à la vie qui avance. Et l'art parfois la précède… Il s'agit d'être dans un jeu d'équilibre constant où on propose au public des formes dans lesquelles il va se retrouver et d'autres plus déconcertantes. Bref de concevoir une programmation globale qui permette au public de suivre, d'adhérer ou de revenir même s'il n'a pas adhéré totalement, car il sait que cela aura contribué à son enrichissement global.

N.E. : Comment naviguez-vous entre fidélité et ouverture ?
D.D. : Parmi les autres paramètres d'analyse d'une programmation, la danse a cette particularité de n'exister que lorsqu'elle se produit. Pour la musique, il y a une industrie qui pallie à cette problématique. Pour la danse, c'est un peu comme le théâtre mais avec la spécificité qu'il n'y a pas de texte. Le texte, c'est le corps des danseurs qui dansent. Pour constituer une culture de la danse, il est donc légitime de pouvoir en présenter les auteurs, c'est-à-dire les chorégraphes, de permettre d'entrer dans leur démarche et de suivre leur travail sur le long terme. Comment une œuvre chorégraphique se constitue-t-elle ? Par quels chemins passe-t-elle ? Il est donc nécessaire d'avoir une fidélité auprès d'artistes, de présenter les pièces de leur répertoire et puis leur création en cours. Pour que le public puisse appréhender l'œuvre d'un auteur, il faut observer une fidélité de programmation au cours des années. Et en même temps assurer une part de la programmation en termes de renouvellement, de recherche, de découverte à la fois esthétique et géographique puisque la danse est un langage universel en constante évolution. On danse partout dans le monde.
J'ai à cœur de proposer aux publics parisiens des scènes de différentes régions du monde, des propositions qui viennent enrichir le regard… Alors que partout dans le monde se multiplient les exclusions et les enfermements, il est essentiel de maintenir ouvertes les frontières de l'art et des cultures. Et la danse peut y contribuer. ■

En haut : La Pastorale, chorégraphie de Thierry Malandain, musique de Ludwig van Beethoven, 2019.
Photo Olivier Houeix

Page de gauche : évènements festifs et décalés, quand le public et les artistes investissent des lieux atypiques du théâtre :
Le bal « Entrez dans la danse », 2017.
Photo Nora Houguenade
Avec *Tout doit disparaître*, Philippe Decouflé invite le public à une déambulation dans le théâtre, 2019.
Photo Sigrid Colomyes

Jérôme Bel, 1995, création à Bruxelles dans le cadre du festival Bellones-Brigittines.

Photo DR

LA RUPTURE BEL

Par **DOMINIQUE FRÉTARD**, correspondante de la section de Chorégraphie

Quelques fois, on a juste envie de se dire : mais que s'est-il passé ? Et pourquoi si vite ? Comment un seul danseur, Jérôme Bel, avec une unique pièce à laquelle il donne son nom, assertion de son engagement, réussit-il à mettre en cause le déploiement de ce qu'il est convenu d'appeler la Jeune Danse française qui apparaît, enthousiaste et décomplexée, au tout début des années 80 ? À peine installée par Jack Lang dans ses nouveaux centres chorégraphiques nationaux, qu'elle est attaquée, encore fragile, si fragile. Avec pour conséquence stupéfiante qu'elle se transforme ou disparaisse, en partie.

C'est la Rupture Bel. L'histoire d'un schisme. D'une rupture épistémologique, comme disent les philosophes. La pièce *Jérôme Bel* est un acte avec préméditation. Il a été posé le 1er septembre 1995, au Centre d'art contemporain du mouvement des Brigittines, à Bruxelles, puis à Paris, au Théâtre de la Bastille. Un acte fort qui cogne, car même s'il remonte à loin, près de vingt-cinq ans, les développements de cet événement travaillent toujours la danse en profondeur.

Jérôme Bel n'est pas qu'un succès. C'est une passion. On est violemment pour. Ou athée. Que son auteur soit un danseur, remarqué et remarquable, et non pas un chorégraphe, est fondamental dans cette histoire. C'est un interprète qui se charge, au-delà des discours, de tenter concrètement une remise à plat de la danse. Et qui la réussit. Après la littérature, la musique, les arts visuels, et quarante-deux ans après le livre culte de Roland Barthes, la danse tient, enfin, avec cette pièce de Jérôme Bel son « degré zéro de l'écriture ». Priorité aux idées plus qu'à leur accomplissement. Ou comment se débarrasser du corps, donc de la danse.

Cette rupture a germiné en s'appuyant sur la conjonction à la fois d'un moment historique et d'un mouvement endogène à la danse. En une sorte de jacquerie contemporaine et urbaine, des danseurs se regroupent. Officialisant leur position à Montpellier-Danse dès 1988, ils accusent les chorégraphies, dont ils sont les interprètes, d'être déconnectées du réel. A savoir le traumatisme du sida et des morts, les massacres de civils pendant la guerre en ex-Yougoslavie, ou encore la première Guerre du Golfe. Ils se sentent responsables de cette frivolité car, par leurs improvisations, ils participent de très près à l'élaboration de nombreuses créations. Une manière de travailler qui les amène à mettre sur la table, non sans colère, la question de leur statut et des œuvres. Le chorégraphe doit-il être le seul auteur cité et rémunéré pour un travail le plus souvent collectif ?

Brisant l'anonymat auquel ils sont contraints, les danseurs jettent les bases d'une révolte anti-autoritaire. Stop, disent-ils, au corps glorifié, à la vaine virtuosité. Pour penser le corps, il faut l'empêcher de danser. C'est un retournement total contre tout ce pourquoi ils ont été formés, entraînés, préparés.

C'est violent. Là où il y a du corps, l'inconscient rumine.

Solitaire par tempérament Jérôme Bel choisit le retrait et l'étude. Pour ne pas se payer de mots inutiles, il se constitue un solide bagage théorique. De Barthes à Rancière, de l'Américaine Peggy Phelan [1] à Foucault, il lit tout ce qui concerne les stratégies de la représentation théâtrale, cherchant à comprendre ce qui se passe « entre des gens vivants dans l'obscurité qui regardent des gens vivants dans la lumière ». De l'amphithéâtre grec jusqu'aux édifices actuels, il se passionne pour les architectures qui produisent de la pensée, de la démocratie ou du pouvoir, de l'ouverture ou de l'enfermement, et agissent sur la forme même des œuvres.

Jérôme Bel n'est pas un brûlot, mais une construction à combustion lente, conçue pour durer. C'est une pièce de pénombre qui met la scène et la salle à égalité d'éclairage. Tous réunis pour un rite d'initiation avec des mots neufs, des gestes neufs. C'est un premier pas vers. Une proposition sans retour possible. Des corps nus, bruts de tout érotisme, de toute idéalisation. Trois hommes et deux femmes sont prêts à se livrer à une présentation détaillée de leurs identités, à la fois sociale et sexuelle. Tout est dit de la peau, des chairs et des muscles ; des organes et des fonctions, des flux et des humeurs. Salive et urine s'écoulent. Une simple ampoule éclaire l'un, puis l'autre. Et le spectateur qui a vu les cinq protagonistes ne les a pas oubliés. Claire Haeni, Laurence Louppe, Eric Affergan, Frédéric Seguette, le complice de la première heure, et l'auteur Jérôme Bel. Seule Laurence Louppe, critique singulière, n'est pas danseuse.

C'est la pièce-manifeste. Le point zéro où tout a commencé. ▸

1. *The Ends of Performance* (avec Jill Lane), New York University Press, 1998.

▸ Cette rupture n'est pas qu'une histoire française, elle résonne bien au-delà des frontières. Mais, à ce moment-là des années 90, elle ne pouvait probablement surgir qu'en France. La danse contemporaine aux Etats-Unis, en Allemagne, s'est constituée et fortifiée à partir de nombreuses ruptures dès le début du XXe siècle et jusque dans les années 70. En France, il y a bien eu Maurice Béjart, mais c'est loin, et c'est une sale histoire, le chorégraphe ayant dû quitter la France par manque de soutien. C'est ça que souligne la rupture Bel, la faiblesse d'une danse contemporaine française qui s'est construite sans jamais s'opposer, pas même à la toute-puissance du ballet classique, une danse sans fondations réelles. Elle pointe le ventre mou d'une filiation jamais remise en cause et qui rend si nécessaire et urgent le coup d'arrêt brutal.

Le besoin de mettre des mots sur les choses s'avère être également un acte de défiance envers le métier de chorégraphe – celui qui se perpétue avec costumes, musique et décors – vécu comme une mise en ordre trop volontariste du mouvement, l'antithèse de l'élan qui déclenche la danse. En émettant l'hypothèse qu'il faut, comme point de départ inaliénable, remettre la danse entre les mains des danseurs, la pièce *Jérôme Bel* fait boum. Elle vise à la tête. À l'autorité. Mission accomplie.

Tous danseurs, tous chorégraphes : la danse sera conceptuelle ou ne sera pas. Elle devient l'affaire de tous. Autour de Bel, quelques noms : Boris Charmatz, Xavier LeRoy, Eszter Salamon, Emmanuelle Hyunh, Christophe Wavelet. De 1995 à l'an 2000, le groupe se soude autour de différentes pièces et prises de parole. En 1998, Alain Buffard crée *Good Boy*, un solo sur le sida d'une folle inventivité. Le mouvement se développe avec les inconvénients que comporte l'entre-soi d'une danse adressée aux danseurs. Le public suit, puis se sent exclu, faute de messages clairs.

Bel, lui, remplit les salles. Le public ? Depuis le début, il l'a inclus dans ses recherches sur ce qui se joue au cours d'une représentation. Conceptuel, il ne quitte cependant jamais la danse des yeux. En 2002, il se risque à une première pièce de groupe avec de nombreux danseurs, qu'il intitule *The show must go on*. Elle fera date, elle aussi. Sur des airs de disco-pop des années 80, des danseurs vêtus de t-shirts et pantalons aux couleurs vives dansent façon night-club, chantent les tubes, les écouteurs sur les oreilles. Dans la salle, le public se met à bouger dans les travées. Des spectateurs veulent monter sur scène. Sur le plateau, les danseurs tombent, certains ne se relèvent pas. À la fin, ils sont tous à terre. Morts de fatigue ? Bel dit que cette pièce lui a été inspiré par le chanteur Freddie Mercury du groupe Queen, mort du sida. Succès planétaire. Le public n'y voit qu'une invitation à s'éclater. Malentendu ou contradiction mal résolue du message envoyé par l'artiste ?

Au centre : *Pichet Klunchun and myself*, conception Jérôme Bel, commande de Tang Fu Kuen pour le Bangkok Fringe Festival, 2004.

Page de droite : *Gala*, 2015, conception Jérôme Bel, création à Bruxelles dans le cadre du KunstenFestivaldesArts.

Photos DR.

Il retiendra la leçon. A n'importe quel moment, les spectateurs peuvent prendre le pouvoir sur une proposition artistique qui tente de les inclure. Dix ans passeront avant qu'il ne retourne aux pièces de groupe. *« Je ne veux pas être aimé, je veux qu'on me comprenne »,* martèle Jérôme Bel, citant le réalisateur Fassbinder. Il va s'y employer.

Comment maintenir sur le long terme la dialectique, l'évidence paradoxale ? En l'abordant frontalement. C'est donc en acceptant une commande de l'Opéra de Paris qu'il va concevoir une méthode pour avancer. Afin d'enraciner plus sûrement la rupture qu'il porte, la perspective de ce travail lui donne l'idée d'accrocher ses interventions comme autant de contrepoids à l'histoire de la danse du XXe siècle. Le ballet classique est son premier test. Pour rester maître de son parcours, il décide alors d'un triple isolement. Pour commencer, il s'isole lui-même afin de travailler le moins possible avec les danseurs « tant il se méfie de son corps dansant quand il est en studio ». Puis dans l'histoire de la danse, il isole des styles et des personnalités qui l'intéressent, enfin, il trouve l'interprète qui sera l'unique représentant et le narrateur de ses choix.

Réduire pour aller extraire l'essentiel. Jérôme Bel prend l'option du solo. Un danseur, seul, sur l'immensité du plateau de l'Opéra

Garnier, quoi de plus stimulant pour vérifier et concrétiser des hypothèses contradictoires sur le rapport scène/salle. Attentif à individualiser l'interprète, il donne à la pièce le prénom et le nom de celui ou de celle avec qui il règle l'exercice. Ainsi *Véronique Doisneau* énonce le quotidien d'une ballerine de l'Opéra de Paris et c'est renversant ; *Pichet Klunchun and myself* montre la gestuelle puissante d'un danseur traditionnel thaïlandais. *Cédric Andrieux* nous invite chez Merce Cunningham, *Lutz Förster* chez Pina Bausch…

En 2005, Jérôme Bel décide de ne plus danser. Il souhaite se consacrer uniquement à la mise en scène de danse. Une manière de dire qu'il ne se reconnaît en aucun cas chorégraphe. À travers l'expérience des solos, il s'approche de ce qu'il cherche. Chacun est responsable de ce qu'il dit, de ce qu'il montre. Chacun signe ce qui l'engage. C'est un pacte d'égalité, d'émancipation. Et cette histoire de la danse racontée par les interprètes eux-mêmes suscite un grand intérêt. Ainsi déganguée, la danse surgit, irréductible. « *C'est un filon, une mine d'or* », reconnaît-il dans un entretien à France Culture. Sachant que tout filon s'épuise, il se tourne vers le théâtre. La comédienne Valérie Dréville est celle qu'il a choisie pour élaborer en 2020 le solo *Danses pour une actrice*. « *Certaines chorégraphies du XXe siècle sont aussi éloquentes et significatives que les pages les plus accomplies de la littérature* », affirme Bel.

Au milieu des années 2000, une déferlante inattendue déborde la danse conceptuelle et remet le corps au centre. Des artistes bien décidés à installer un chaos jouissif se font entendre. C'est l'arrivée tonitruante des théories du genre et des sexualités qui traversent la société. Le corps a un sexe. Le sexe est politique[2]. C'est aussi l'entrée en force de tout ce que la danse contemporaine a toujours rejeté : danses de rue, de salon, de cabaret, mais aussi folklores. Le *voguing*, danse née chez les homosexuels des ghettos afro-américains, s'impose dans une version franco-américaine avec ses *balls* extravagants. Comme en témoigne en 2014 au Centre Georges Pompidou *A Baroque Ball (shade)*, une création de Frédéric Nauczyciel conçue avec plusieurs vogueurs transgenres issus des banlieues de Baltimore et de Paris. Les marginalités arrivent au centre. Et la danse se déterritorialise.

> « On n'a jamais vu ça. Bel aurait-il réussi à réduire l'irréductible de ce qui fait théâtre ? »

Bel se tient à l'écart. Après *The show must go on*, il hésite encore à renouer avec les pièces de groupe. Il finit en 2012 par accepter, après l'avoir refusée, la proposition du Théâtre Hora de Zürich, dont les comédiens sont des handicapés. Le titre *Disabled Theater* (théâtre handicapé) dit à quel point ces artistes, qui expriment à chaque représentation qui ils sont par une présence scénique à cent pour cent, avaient empêché la possibilité même que Jérôme Bel puisse les mettre en scène.

C'est exactement cette présence qu'il veut désormais sur scène. En 2017, il crée *Gala* pour danseurs professionnels, amateurs et handicapés, autour de l'idée de la transmission du geste par imitation de celui qui le propose, idée centrale de l'apprentissage de la danse. C'est une pièce sur le partage, préparée à la table, avec peu ou pas de répétitions, afin de préserver au maximum l'indicible du geste au moment où il apparaît, évitant la tentation de « faire mieux ». Bel se méfie du Beau comme de la perfection. Il lui arrive encore de corriger quelques relâchements, mais se demande s'il ne faudrait pas plutôt les laisser s'installer et observer leur capacité à faire bouger la pièce.

Jaillissements d'applaudissements tout au long du spectacle, comme des moments de bonheur irrépressible. On n'a jamais vu ça. Bel aurait-il réussi à réduire l'irréductible de ce qui fait théâtre ? Des interprètes et des spectateurs qui, ensemble, et chacun à sa place, achèvent de donner au spectacle sa forme et sa liberté.

Rétrospectives, expositions, honneurs, il a tout eu, tout reçu. Conférences, entretiens, sa parole pèse lourd.

Le 23 septembre 2019, il annonce que *« pour des raisons écologiques la compagnie R.B./Jérôme Bel ne prendra plus l'avion pour ses déplacements »*. L'AFP reprend la nouvelle, le *New York Times* lui consacre un papier. Artiste et citoyen, il transmettra par écrans ou enverra un répétiteur. Il imagine ainsi une autre façon d'élargir à l'infini la diffusion de son travail. C'est un modèle à réinventer qui influencera forcément la création et la relation aux interprètes. Que choisira Jérôme Bel ? ■

2. Quelques chorégraphes de ce mouvement : Gaëlle Bourges, Frédéric Nauczyciel, François Chaignaud, Gisèle Vienne, Cecilia Bengolea… d'autres, bien sûr.

SUR LA DANSE, LA CHORÉGRAPHIE ET LA REPRÉSENTATION

Par **JIŘÍ KYLIÁN**, membre Associé étranger

Le chant et la danse, ces formes d'art que j'appelle « arts nus », peuvent exister sans costumes ni instruments, sans le moindre prolongement de notre corps. Ils peuvent advenir et s'accomplir n'importe où et n'importe quand. Nous naissons nus, sans qualités, et nous produisons deux actions en naissant : le mouvement et le cri. Notre premier cri est notre premier chant, notre premier mouvement instinctif notre première danse. Essentielles et primaires, ainsi se qualifient ces deux actions. Au long de notre vie nous réalisons qu'une grande part de nos mouvements n'obéit pas forcément à une quelconque rationalité. Et nous comprenons en même temps que notre comportement physique peut être travaillé et organisé en une suite de figures du corps en mouvement – la danse. La valeur de cette activité n'est pas déterminée par sa durabilité, mais bien davantage par son aspect éphémère et fugitif. Ses figures mouvantes meurent au moment même où elles sont créées, elles s'effacent comme un poème écrit dans une encre qui disparaît à mesure que nous écrivons, et elles ne survivent que dans la mémoire du corps du danseur. Elles sont toujours uniques, et ne peuvent être ni copiées ni réitérées. Le chant et la danse sont frère et sœur, mais la danse est peut-être, des deux, la plus personnelle. Il est plus facile de reconnaître quelqu'un par les yeux que par les oreilles, car la lecture visuelle que nous faisons d'autrui est basée sur la réalité, quand notre perception auditive est davantage liée à la compréhension et à l'interprétation. Cela signifie que nous pouvons être trompés beaucoup plus facilement par le déguisement d'une voix que par un déguisement physique : une voix humaine peut mentir, mais pas le langage de notre corps. C'est pourquoi tant d'incantations et de rituels en font régulièrement usage. La danse et le mouvement forment le socle de presque tous les rites du chamanisme, dont le but est de nous aider à saisir notre réalité physique et notre relation au monde spirituel, comme à renforcer les liens qui nous unissent à la communauté dont nous partageons les croyances.

À gauche : *Mémoires d'oubliettes*, 2009, chorégraphie de Jiří Kylián, avec Aurelie Cayla and Kenta Kojiri, Lucent Danstheater de La Haye.
Photo : Jason Akira Somma

Notre expression physique peut prendre une multitude de formes, représentant différents états de notre esprit ou de notre psyché. Cela a conduit à l'émergence d'un genre très spécifique : la danse professionnelle, une forme d'art organisée, cultivée et précisément codifiée. Que signifie être un danseur ou un chorégraphe professionnel ? Cela requiert avant tout d'accepter le fait que notre corps est réellement capable de produire de l'art par lui-même. Ce simple fait est déjà en soi une contradiction : comment pouvons-nous qualifier d'œuvres d'art les figures que produit notre corps, alors que nous sommes si terriblement conscients de toutes nos imperfections physiques ? Nous considérons généralement notre corps comme un « instrument » capable de produire de l'art, mais guère comme un « objet d'art » en lui-même… Sans doute, et pourtant ce sont bien les imperfections et les corruptions qui affectent notre corps qui représentent en réalité notre plus grand atout. Toutes ces déficiences, loin de nous désemparer, contribuent à notre capacité de devenir des « objets d'art ». Cela a été dit, mais je tiens à le répéter : la fragilité d'un danseur est sa plus grande force. Et bien que la plupart des danseurs soient des perfectionnistes, leur personnalité n'est pas déterminée par la perfection, mais bien plutôt par la somme des défauts et des manques auxquels ils doivent se mesurer toute leur vie.

La représentation

Dans notre vie quotidienne, nous passons beaucoup de temps à nous regarder dans un miroir et à nous poser beaucoup de questions, rationnelles ou irrationnelles. Les danseurs font cela constamment, jour après jour, comme un rituel sans fin. Cela n'a rien à voir avec le narcissisme ou la complaisance. C'est une tentative de parvenir à un accord avec ce que l'on est… et d'y consentir.

Danser devant un public est un acte très étrange, c'est le moins que l'on puisse dire, et qui peut être perçu comme un exhibitionnisme, une complaisance ou un narcissisme. Mais faire l'expérience de la danse, quand elle s'adresse à nous de sa voix la plus secrète, c'est réaliser que, loin de toute parade, elle est un acte d'introspection et d'examen de soi. Un spectacle de danse profondément ressenti a le pouvoir d'éveiller en nous une multitude d'émotions, plus qu'aucune autre forme d'art. ▸

Chorégraphes
Les chorégraphes créent avec les danseurs un « mouvement » destiné à « émouvoir » un public. Cette collaboration des chorégraphes avec les interprètes de leur œuvre est très inhabituelle, et certainement très différente de ce qui se passe dans toutes les autres méthodes de création. Dans le processus de fabrication de la danse, les chorégraphes utilisent le corps d'autrui pour visualiser leur imagination. Mais, s'il est vrai qu'ils mènent des « expériences sur des êtres humains vivants », il ne l'est pas moins qu'ils déploient beaucoup de temps et d'énergie à tenter de comprendre comment fonctionnent le corps, l'esprit et les émotions de ces êtres humains vivants.
Cela requiert une grande sensibilité de la part des deux parties – danseurs et chorégraphes – et une volonté partagée de contribuer librement au résultat final. Après avoir accumulé toute l'information nécessaire, le danseur devient un messager liant le chorégraphe et le spectateur. Et avec un peu de chance cet effort aura pour résultat un échange profitable à tous les participants.
Ce processus de création est fortement influencé par deux facteurs : le danseur et le chorégraphe doivent élaborer leur création à l'intérieur d'un emploi du temps très étroit et discipliné, ce qui signifie qu'ils doivent être « inspirés » à l'intérieur d'un temps et d'un espace spécifiques. Cela entraîne une pression, et en réalité toute chorégraphie est créée sous pression. D'autre part, le processus de création n'a pas lieu dans l'intimité du chorégraphe, mais dans une salle de répétition remplie de danseurs,

d'assistants et d'observateurs.
D'autres artistes peuvent créer leur œuvre dans la solitude, dans la seule compagnie d'un crayon, d'un papier, d'un pinceau, d'une toile ou d'un bloc de marbre. Leur œuvre est entièrement de leur fait. Alors que la création de la danse n'a pas lieu dans la tête du chorégraphe ou le corps du danseur, mais dans l'espace et le temps de leur rencontre, l'espace et le temps entre eux. Hors de cette équation, toute tentative est promise à l'échec.

Ci-dessus : Nancy Euverink dans *Toss of a Dice*, 2005, chorégraphie de Jiří Kylián, Lucent Danstheater de La Haye.

Photo Joris Jan Bos

En haut : *Anonymous*, 2011, chorégraphie de Jiří Kylián, avec Sabine Kupferberg et Cora Bos Kroese, Corzo Theater de La Haye.

Photo : Jason Akira Somma

Danseurs
Dans le triangle « chorégraphe-danseur-spectateur », seul le danseur est connecté aux deux autres composantes : le chorégraphe et le public. Il est un messager entre les deux. Il a besoin de toute l'information et de la confiance nécessaires pour être capable de produire quelque chose en quoi il puisse croire, quelque chose qui touche sa sensibilité et, par voie de conséquence, celle du spectateur. Le choix de devenir danseur déploie des forces opposées : d'une part la profusion de l'énergie physique, de l'autre la grande inquiétude et la peur de s'exposer physiquement – la conscience de la brièveté et de l'intensité de l'espérance de vie comme danseur au faîte de ses moyens pouvant ajouter à l'anxiété. Les danseurs vivent et fonctionnent sous pression. Leur expérience professionnelle est affectée par le processus compliqué et souvent difficile de l'acceptation de soi. Ils passent un temps considérable à tenter de s'accommoder de leur apparence physique, de leurs erreurs et de leurs insuffisances. Mais bien qu'ils puissent se sentir emprisonnés dans leur corps, la danse leur donne la possibilité de s'en évader et de communiquer avec ce qui les entoure d'une manière profondément humaine et quelquefois originale.

À propos des spectateurs
Les spectateurs ne sont directement connectés qu'aux danseurs. La confrontation avec la danse a un impact très direct. Notre réaction, négative ou positive, est en général immédiate et spontanée. Bien que la danse puisse sembler constituer le contrepoint à notre univers intellectuel, elle en est en réalité le jumeau siamois, et devrait être acceptée, respectée et cultivée comme telle. Et peu importe la manière dont nous la voyons ou dont nous l'apprécions : elle nous accompagne tout le long de notre vie, du ventre de la mère à la tombe. La vie est le mouvement et le mouvement est la vie – la vie est danse. Qui a le pouvoir de nous fortifier, de nous donner espoir, courage et inspiration.

Ce que tout cela signifie pour moi
La danse dans sa forme traditionnelle n'utilise pas les mots, mais elle possède certainement la capacité de transmettre des messages dont les autres formes d'art sont incapables. Comparée au langage, la danse a des possibilités d'expression illimitées. Une langue sophistiquée peut disposer de quelques milliers de mots, mais n'en avoir qu'un seul pour quelque chose d'aussi complexe et inexplicable que l'amour, par exemple. La danse n'est jamais aussi explicite que le langage, mais elle possède un vocabulaire d'une richesse illimitée, capable d'exprimer des nuances émotionnelles pour lesquelles il n'y a de mots dans aucune des 6900 langues parlées aujourd'hui. La danse peut transmettre des sensations, des relations complexes ou des situations dramatiques en un raccourci. On peut comparer sa brièveté, sa vitesse et sa légèreté à la poésie, en particulier aux courts poèmes venus d'Asie, capables de capturer en très peu de mots une pensée philosophique ou une émotion complexe. Ou encore à l'art de la calligraphie, qui est comme elle le témoignage unique d'un moment de la vie de l'artiste, et ne peut jamais être répété.
J'essaie ici de décrire la danse en utilisant des mots… mais les mots me manquent. Pas seulement parce que je le fais dans une langue que j'ai apprise tardivement, mais parce qu'ils échouent à satisfaire mon besoin d'exprimer pleinement ce que je sens. Ce n'est tout simplement pas possible… !
Nous ne devons pas perdre contact avec notre être physique : bien que je voie notre existence comme une simple comédie des erreurs, je reste un optimiste parce que je crois que notre être physique nous donne l'opportunité de nous emmener plus près des racines de notre existence. Il nous ouvre la porte de l'imagination, et nous permet de rire et de pleurer de nos défaillances, de nos défauts, de notre insignifiance.
J'entendais quelqu'un, il y a peu, parler de l'art de la danse. Il parlait de fabriquer un pas, puis un autre, puis d'apprendre le tout et de voir comment ce tout avait ou non un sens. C'est certainement vrai, mais ce n'est pas aussi simple. Il y a beaucoup d'expérience, de psychologie, et tout simplement beaucoup de vie quand nous fabriquons un pas, aussi abstrait ou illustratif soit-il. Chaque pas que nous fabriquons reflète inévitablement ce que nous sommes.
La danse n'est pas seulement une activité visuelle ou esthétique, c'est une expérience émotionnelle. Nous sommes des créatures émotionnelles, que cela nous plaise ou pas, que nous l'admettions ou pas. Nous vivons nos vies, et toute notre production artistique en est un reflet. Que ce soit la peinture, la sculpture, la musique, la littérature, la poésie ou la danse.
Nietzsche écrit : *« Je croirais en un Dieu qui pourrait danser »* – et il me semble que je le comprends très bien… Mais je réalise que j'ai passé beaucoup de temps assis sur une chaise à écrire cet article sur la danse, au lieu de bouger et de danser, comme nous le devrions tous ! ■

LES LANGAGES DE LA DANSE

Entretien avec **THIERRY FOUQUET**, président des éditions Mario Bois, ancien directeur de l'Opéra national de Bordeaux (1996-2016)

Propos recueillis par Nadine Eghels

Nadine Eghels : Quel est votre parcours lié à la danse ?
Thierry Fouquet : Je suis entré à l'Opéra national de Paris en 1974, puis j'ai été administrateur du Ballet. J'ai changé d'affectation, mais en 1982, Rudolf Noureev été nommé directeur de la Danse et il m'a demandé de revenir travailler à ses côtés, ce que j'ai fait avec bonheur jusqu'en 1985. Après, j'ai dirigé l'Opéra-Comique et je suis revenu à l'Opéra pour accompagner Hugues R. Gall en tant que directeur adjoint. C'est alors qu'Alain Juppé m'a demandé de venir à Bordeaux, où j'ai dirigé l'Opéra de 1995 à 2015.

N.E. : Vous avez donc accompagné le développement de la danse ces quarante dernières années...
T.F. : Dans les institutions où j'ai travaillé, l'Opéra de Bordeaux et celui de Paris, ce sont des ballets à grande base classique. Gérer le répertoire de Noureev signifie être très impliqué dans le maintien de la danse et de la technique classique. Il y a évidemment eu une évolution des chorégraphes vers la danse dite contemporaine, mais pour les grands ballets classiques, c'est toujours difficile de trouver des chorégraphes contemporains qui soient aussi capables d'utiliser le langage des danseurs classiques... Ceci afin de ne pas les déstructurer, ce qui peut conduire à des accidents lorsqu'on les soumet à une alternance entre des formes très contemporaines et le répertoire classique pour lequel ils ont été formés.

N. E.: L'engagement physique est différent...
T.F.: Les danseurs classiques travaillent pendant plus de dix ans pour former leur corps à quelque chose de totalement anormal du point de vue physiologique... On n'est pas fait pour marcher sur les pointes ! Donc le problème d'un programmateur de compagnie telle le ballet de l'Opéra de Paris ou celui de Bordeaux, qui sont d'abord orientés vers le classique, est affaire de dosage : il s'agit de maintenir une part de classique afin que les danseurs continuent à le pratiquer, car c'est ce qui leur permet de rester en forme et de conserver cette excellence, et leur offrir aussi de travailler aussi avec des chorégraphes contemporains.

N.E. : Avez-vous expérimenté cette alternance à l'Opéra de Bordeaux ?
T.F. : Nous y avons invité à deux reprises Carolyn Carlson, et cela s'est très bien passé. L'expérience était très intéressante pour les danseurs qui ont pu entrer dans un univers bien plus onirique que celui du classique. Mais il fallait leur proposer aussi d'autres chorégraphes contemporains, qui sont plus dans le langage classique, comme par exemple Forsythe, Kylián ou Malandain, des chorégraphes qui utilisent la base classique, la tordent bien un peu mais ne la nient pas.
L'autre souci est que, souvent, les jeunes chorégraphes contemporains font des pièces pour deux, trois ou quatre danseurs, et quand on les met devant quarante danseurs, ils sont dépassés. *A contrario*, des chorégraphes comme les trois que j'ai déjà cités ou Matts Ek, ou Akram Kahn, sont des artistes très talentueux qui savent créer pour des danseurs classiques sans faire de dégâts, et pour leur plus grand intérêt, car ils ont un sens de la théâtralité, une inventivité au niveau des mouvements qui leur sont profitables.

N. E.: Comment éviter que ce langage classique se perde, y a-t-il une notation de la danse ?
T.F. : Il y a plusieurs types de notations, elles sont assez peu utilisées en France mais énormément dans les pays anglo-saxons, notamment la notation Benesh. En Angleterre, beaucoup de danseurs apprennent cette notation afin de pouvoir remonter certains ballets. Sans rendre la qualité de l'expression que souhaitent les chorégraphes, cela leur permet de définir certains mouvements, c'est une aide. Et maintenant il y a la vidéo, qui était balbutiante il y a quarante ans. Aujourd'hui, même avec un téléphone, on peut enregistrer des mouvements et travailler tous les soirs sur ce qu'on a pu filmer dans la journée.
Mais la danse classique se maintient surtout par les écoles, encore très nombreuses dans le monde entier : à l'Opéra de Paris et dans les conservatoires en France, l'école de Covent Garden en Angleterre, l'école de Russie à Saint-Petersbourg comme à Moscou, le NY City Ballet aux États-Unis...

N.E. : Quels ont été les grands axes de votre action à l'Opéra de Bordeaux ?
T.F. : Mon premier travail a été de recruter un directeur de la danse, j'ai choisi Charles Jude, danseur étoile de l'Opéra de Paris, un des interprètes préférés de Noureev et d'autres chorégraphes. Il a commencé à créer des grandes chorégraphies classiques pour Bordeaux, avec la quantité de danseurs présents (une quarantaine), et il a fait monter le niveau qualitatif en présentant les grands ballets du répertoire classique. Parallèlement, il a poursuivi la politique qui était celle de Noureev et de tous les grands directeurs de la danse avec qui il avait collaboré à l'Opéra : inviter des chorégraphes contemporains qui sont venus, soit présenter des ballets déjà créés, soit en monter de nouveaux, comme Carolyn Carlson avec qui j'avais travaillé déjà à Paris.

N.E. : Comment avez-vous perçu l'évolution du public de la danse ?
T.F. : Il faut parler des publics : ce n'est pas le même si on va voir *Le Lac des cygnes* ou les dernières productions contemporaines. Je crois qu'il y a toujours un public très important pour les grands ballets classiques. Et, d'autre part, un public plus contemporain, celui du Théâtre de la Ville et maintenant de Chaillot devenu théâtre national de la danse. Mais ce public se retrouve d'ailleurs aussi à l'Opéra de Paris...

N.E. : Les frontières de la danse deviendraient de plus en plus floues ?
T.F. : Les formes sont de plus en plus éclatées et les frontières de plus en plus floues en ce qui concerne la danse contemporaine, qui s'est ouverte sur d'autres disciplines, vidéo, cinéma, théâtre. Il y a de plus en plus de passerelles entre les arts. La danse classique comme l'opéra demandent une formation très spécifique qui ne permet pas de tout faire. Dans la danse contemporaine, les frontières tombent plus facilement. Demandez à un danseur classique de parler en scène, ce sera probablement un échec... tout comme un danseur contemporain sera incapable de danser sur des pointes, mais pourra parler, jouer ou chanter en scène. Il y a mille moyens d'expression artistique qui sont beaucoup plus adaptés à la danse contemporaine qu'à la danse classique !

N.E. : Comment a évolué le rapport entre danse et musique ?
T.F. : Le rapport à la musique est une composante essentielle de la danse. Il y a différents cas de figues : la musique peut être écrite à la demande des danseurs ou du chorégraphe, c'est, au XIXe siècle, Tchaïkovski composant pour Marius Petipa. Ensuite des ballets se sont approprié des musiques existantes, parfois écrites préalablement pour d'autres ballets, comme *Le Sacre du printemps* repris par Maurice Béjart dans une version qui n'a rien à voir avec l'originale. Ou des chorégraphes ont utilisé des fragments de différentes compositions au sein d'un même ballet. Puis, des chorégraphies ont été conçues seules et la musique a été ajoutée après. On voit maintenant des chorégraphies sans musique, avec des bruits, du texte ou des images. Les liens entre compositeurs et chorégraphes se distendent.
Au XIXe siècle le compositeur était soumis au maître de ballet. Quand Tchaïkovski compose *La Belle au bois dormant* pour Petipa, il répond à des injonctions très précises, comme : *« Je veux huit mesures à trois temps à tel moment pour l'entrée de la reine, cela ne doit pas durer plus d'une minute trente »* ou *« là, je veux une valse qui doit durer dix minutes »*. Certains compositeurs ne l'auraient pas supporté.
Ainsi Stravinsky, quand il a composé *Le Sacre du printemps*, a très peu collaboré avec Nijinski qui était un jeune chorégraphe peu expérimenté. Une des raisons du scandale, à la création, a été cette dichotomie entre la complexité de la musique et l'inaboutissement de la chorégraphie. Les chorégraphes qui ont créé de nouvelles chorégraphies sur cette musique ont eu le temps de la « digérer » et d'en utiliser toute la force d'autant plus que, contrairement à Nijinski qui a dû régler sa chorégraphie sur une réduction au piano, ils disposaient d'enregistrements de la version orchestrale. Le livret créé par Nijinski a laissé des traces et Béjart, aussi bien que Pina Bausch, en ont gardé le thème principal du sacrifice de « l'Élu » qui anime la partition.
Après, il y a eu énormément de chorégraphes qui ont travaillé directement avec des compositeurs, Roland Petit avec Kosma, Dutilleux, etc., des collaborations à chaque fois différentes. Il a travaillé aussi sur la symphonie *Turangalîla* de Messiaen... mais il a travaillé lui-même, ce n'était pas une collaboration et c'est pourquoi Messiaen en a interdit la reprise. Il avait aussi fait un ballet, *Le Jeune Homme et la Mort*, sur une musique de Messiaen, qui a refusé que ce soit présenté. Il a alors pris la *Passacaille pour orgue BWV 582* de Bach en l'adaptant légèrement, et cela fonctionnait. Mais la collaboration la plus étroite, c'est celle de Petipa et Tchaïkovski, comme on le voit dans leur correspondance. Et malgré ces contraintes, Tchaïkovski a composé une musique géniale ! ■

Page de gauche : Rudolf Noureev dans le *Romeo et Juliette* dont il a créé la chorégraphie, musique de Sergueï Prokofiev, 1977.

Photo DR

LA DANSE SAISIE PAR LA PHO TOGRAPHIE…

Par **BERNARD PERRINE**, correspondant de la section de Photographie

« *La photographie de danse a mauvaise presse* » clame Jean-François Chevrier, en 1985, dans la revue *Photographies* [1]. C'est peut-être à cause de l'antinomie entre danse et photographie : « *L'une étant l'art du mouvement qui se développe dans l'espace et dans le temps s'évanouissant à peine créé, l'autre, saisissant un instant hors de la durée pour l'inscrire sur un support* ». Pourtant, comme le remarque Dominique Fourcade, « *quand la danse moderne est arrivée, son alter ego (la photographie) l'attendait pour la signifier…* » Malgré cela, malgré les nombreux essais qui viennent théoriser leurs rapports, la photographie de danse n'occupe aucun chapitre dans les nombreuses histoires consacrées à la photographie, bien qu'il soit plus aisé d'énumérer les photographes qui n'ont pas croisé la chorégraphie ou la danse, que l'inverse (voir page 45).

En effet, du photojournalisme au portrait, de la photographie scientifique à la photographie de mode, chorégraphie et danse ont traversé toutes les pratiques de la photographie et tous ses courants esthétiques. Toutefois, pour de multiples raisons, ses usages les plus fréquents la cantonnent à ce que l'on a coutume de désigner comme de la « photo appliquée ». Celle qui est au service de la promotion du « spectacle », celle qui est utilisée pour l'illustration. Celle qui permet aux danseuses et aux danseurs de se voir danser, aux chorégraphes de voir ou de vérifier leurs chorégraphies… Une reproduction mécanisée où images fixes, vidéos, films sont devenus des outils critiques qui ont, au fil de l'évolution des technologies, intégré les processus de création. Malgré la toile de fond ou le décor, on est dans le reportage. Pour l'un ce sera le geste qui primera, pour l'autre la séquence, pour le troisième la lumière ou l'esthétique. On est dans le domaine de la « belle » photographie, celle qui illustrera la plupart des « beaux livres » sur la danse comme *The Fugitive Gesture : Masterpieces of Dance Photography* de William A. Ewing…

Elle peut aussi, d'une certaine manière, mesurer l'antinomie entre danse et photographie, art du mouvement qui se développe dans l'espace et le temps pour « s'évanouir à peine créé » quand l'autre vient sublimer son dynamisme et son rythme tout en étant incapable de retransmettre un continuum de nuances. L'acte de photographier arrêterait la danse mais ne serait pas la danse ; « des photos prises et non des photos faites » comme le déplore le photographe Pierre Corratgé à propos de sa série sur Carolyn Carlson. Entre arrêt sur image et image arrêtée, sommes-nous alors dans *L'Impossible image* [2] évoquée par Michelle Debat dans un ouvrage où elle développe un projet esthétique à partir duquel la photographie est utilisée comme un objet conceptuel permettant d'interroger la danse et, en retour, de réfléchir sur ces deux arts de l'éphémère qui *« inventent des graphies dont le temps est simultanément le sujet et le matériau d'une image de "l'évanoui" »* ? Une dialectique s'instaure alors autour de cette trilogie des arts de « l'impossible image » : photographie, danse, chorégraphie.

Cependant, ceux qui ont eu l'occasion d'assister à une séance photo d'un spectacle de danse (ou autre)… ou à la conférence de presse d'un homme politique, ont pu observer, ou plutôt entendre, que les crépitements engendrés par les déclencheurs des appareils photo s'effectuaient de manière quasi synchrone, sur un geste, un mouvement de tête, de la main ou d'un regard. Serait-ce ce « moment juste » dont parle Charlotte Rudolph dans *La photographie de la danse* [3] lorsque Mary Wigman affirme que *« seule Charlotte Rudolph a saisi le sens de sa danse »* ? Ce serait plutôt l'opposé car la photographe essaye justement de montrer ces moments transitoires comme passages de la défaillance (« Übergangstmoment »), ce qui dans la danse est « mourant », pour reprendre le terme de Dominique Fourcade. ▸

1. *Photographies* n°7, mai 1985. Dossier Images de la danse : Loïe Fuller, Mary Wigman, Oskar Schlemmer.
2. *L'Impossible image : photographie-danse-chorégraphie.* Lettre Volée, 2019
3. Charlotte Rudolph (1896-1983), *La photographie de danse*, trad. inédite d'Axelle Locatelli de *Tanzphotographie* in *Schrifttanz*, Deutsche Gesellschaft für Schrifttanz, mai 1929.

Martha Graham (1894-1991) interprétant sa propre chorégraphie dans *Letter to the World*, saisie par l'objectif de Barbara Morgan (1900-1992), en1940. © Barbara and Willard Morgan photographs and papers, Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.

▸ Yvonne Rainer, cataloguée comme la chorégraphe postmoderne la plus iconoclaste, bannira ces points forts, ces tensions, ces acmés paroxystiques, en promouvant une chorégraphie de transition, une « anti-photographie » qu'elle tentera dans *Trio A* en 1966 : *« Neutraliser la disposition émotive du spectateur revient à désamorcer le déclic (photographique) qui peut s'opérer chez le regardeur, lorsqu'il devient sujet d'une expérience qui le saisit »*.

À l'inverse, pour Barbara Morgan, photographe de Martha Graham, *« chaque danse a ses pics d'intensité émotionnelle, moments où la danse « parle » au public. Ce sont des moments où la forme de la danse est dans le plus proche unisson avec la compulsion originelle qui lui a donné naissance (...). La photographie de danse traite des moments nets d'action expressive »* [4]. Pour Barbara Morgan, ce sont ces instants que la mémoire retient, donc ce sont eux que la photographie doit enregistrer pour les transmettre.

Paradoxalement d'ailleurs, Yvonne Rainer empruntera à cette mémoire en intégrant dans ses créations des gestes découverts sur des photographies. Une pratique couramment utilisée dans les années 1960, notamment par Steve Paxton pour le *Judson Danse Theater*. Elle ira même jusqu'à dépasser la simple reproduction de photographies de danse pour intégrer des photographies de scènes quotidiennes, de gestes sportifs, de sauts ou toutes sortes de thèmes hétéroclites laissés à l'inspiration du danseur qui devient ainsi chorégraphe par procuration. Ils donnent à la photographie une « dimension performative » tout en posant la question de son statut. De mémoire, l'image photographique devient « index », empreinte, voire emprunt, un « ça a été » selon la logique Barthienne. Quand le photographe ne devient pas lui-même danseur ou, cela s'est vu, que le danseur s'improvise photographe ! Si Henri Cartier-Bresson a photographié les *Danses à Bali,* Joseph Morder, se référant à sa façon de photographier, définit l'acte comme une sorte de danse, pour ne pas dire de transe. C'est une très belle gestuelle décrite par Julie Perrin [5] : *« Le geste du photographe même : corps tendu par la concentration du regard, corps soudain en arrêt face à l'objet de sa photographie imaginaire, corps replié vers un détail à atteindre, errance à la recherche d'un sujet à saisir... Des pauses qui viennent surligner une chorégraphie du regard »*. Tout comme celles de Hans Namuth photographiant Jackson Pollock, décrites par Rosalind Krauss [6].

Si à travers ses publications, ses expositions, ses projections et maintenant ses festivals [7], la photographie donne une image sublimée de la danse, c'est semble-t-il parce qu'elle vient exercer, comme le montrent les recherches d'Isabelle Waternaux, une déconnection entre les gestes et les mouvements de la danse et la construction symbolique d'une œuvre. Une pseudo-reconstitution qui génère un autre réel en studio où, comme le relate Laurence Louppe [8], *« les dispositifs photographique et chorégraphique se construisent l'un par l'autre »* pour donner naissance à une improvisation effaçant la référence au spectacle pour former une sorte de « portrait en mouvement ».

Ces créations amènent d'ailleurs à se poser la question de ce que disent de la danse ces photographies qui ne sont pas strictement des photographies « dites de danse ». Ou, pour le dire autrement, « comment la danse fait-elle image » ?

Si, comme nous l'avons mentionné, les photographies de Charlotte Rodolf sont fidèles et utiles à l'histoire de la danse, pour l'histoire de la photographie, elles ne dépassent pas le simple intérêt documentaire, ce sont des images des danses et non pas de la danse.

Enfin, comme le souligne Samantha Marenzi dans son analyse de *The Art of Danse* [9] dans *Photographies* [1], il ne faudrait pas passer sous silence le fait qu'associée à la danse, la photographie assure une certaine transmission des pratiques, principalement dans les évolutions contemporaines, Mais dans le même temps, elle fait remarquer que la photographie en a profité pour s'afficher dans la sphère de l'Art aux côtés de « l'Olympe de la figuration ». Cependant, quand, en 1916 et 1920, Arnold Genthe publie *The Book of the Dance,* un ensemble de quatre-vingt-douze photographies de danse dans le style pictorialiste, on est loin d'un simple remplacement des illustrations dessinées par des images mécaniques. Car la photographie *« agrandit l'éventail des possibles en matière d'enregistrement visuel des phénomènes éphémères et ouvre un dialogue fécond avec les arts du mouvement qui gagnent une nouvelle place dans la modernité »* . ■

4. Barbara Morgan (1900-1992), *Martha Graham : sixteen dances in photographs*, Duell, Sloan and Pearce, New York, 1941.

5. Julie Perrin, *Le chorégraphique traversé par la photographie. À propos du temps dans la composition : Rainer, Paxton et Charmatz* in *Ligeia dossiers sur l'art*.

6. Rosalind Krauss in *Le photographique: pour une théorie des écarts* Éditions Macula, 1990, p. 92.

7. « Mouvement (capturé) » Biennale internationale de la photographie de danse de Limoges. « Dancing Machines », Frac Franche-Comté, qui devait se dérouler du 2 février-26 avril 2020, prolongée jusqu'au 16 août 2020.

8. Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine.* Éditions Contredanse, Bruxelles, 2000.

9. Isadora Duncan, *The Art of Danse.* New York Theatre Art ,1928, with reproductions of original drawings by Leon Bask, Antoine Bourdelle, Jose Clara, Maurice Denis Van Deering Perrine, Auguste Rodin, Dunoyer de Segonzac and with photographs by Arnold Genthe and Edward Steichen.

... la photographie saisie par la danse

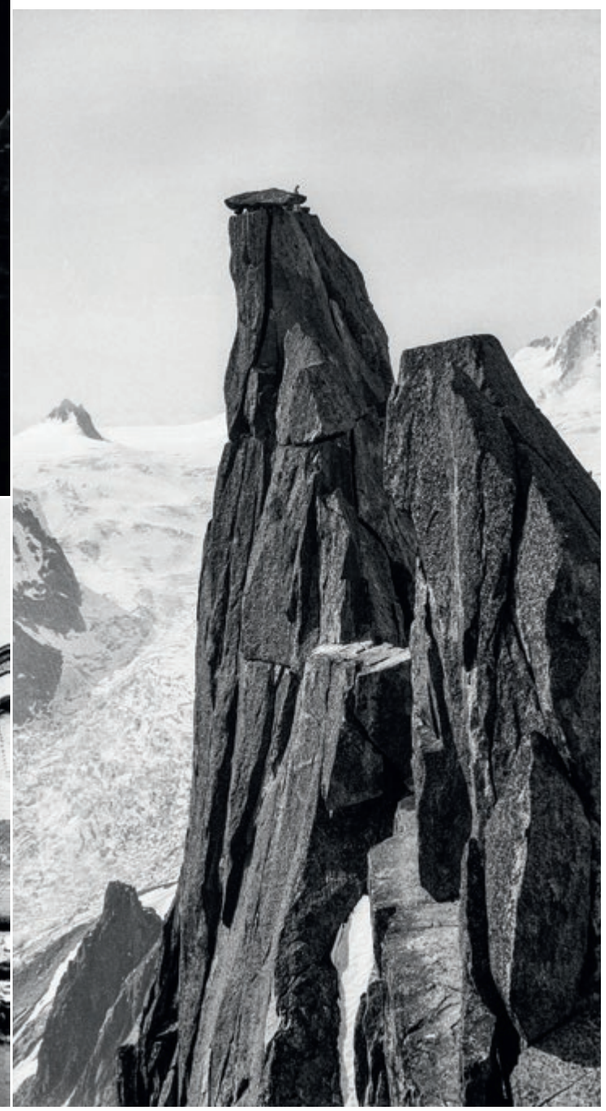
Pour des raisons techniques, la photographie, à ses débuts, était incapable de capter le mouvement jusqu'à ce qu'apparaissent les chronophotographies géométriques d'Étienne-Jules Marey réduisant les corps à des lignes ondulantes rejoignant, en quelque sorte, la « danse des bâtons » d'Oskar Schlemmer ou le film de William Forsythe. Tandis que Nadar proposait au mime Charles Debureau en 1854 de poser pour des « têtes d'expression », le studio fondé par Charles Reutlinger en1845 immortalisa dans la deuxième moitié du XIX e siècle toutes les célébrités du monde de la danse, de Loïe Fuller à Cléo de Mérode, la Belle Otero, Liane de Pougy... et Colette, danseuse au Moulin Rouge. Il fut vite concurrencé par l'ouverture d'autres studios comme ceux d'Alinari, Appert, Benque, Carjat, Liébert, Meyer & Pierson, Pierre Petit, Thouvenel... et, dès 1862, Eugène Disderi fit poser des danseuses classiques.

Parallèlement, si de nombreux artistes comme Matisse, Rodin, Picasso... ou Andy Warhol, reprenant la fameuse photographie de Martha Graham prise par Barbara Morgan en 1940, se passionnèrent pour la danse, seul Degas s'initia à la pratique de la photographie au collodion et photographia assidument la danse.

Comme Hugo Erfurth, portraitiste le plus célèbre de Dresde, Arnold Genthe et Edward Steichen (Isadora Duncan sur l'Acropole), Mary Wigman contribua à transmettre, par extension, la mémoire d'une certaine culture visuelle de la danse.

Pour Man Ray et surtout pour Brassaï, la danse fut un thème récurrent. De *La Danseuse de Diaghilev* (1930) au *Couple du Bal Nègre* et à *L'École de danse de l'Opéra* (1953), l'auteur des *Graffitis* s'affiche en contre-exemple, comme le photographe de la lenteur : celle de la matière vivante animée d'une impulsion vers la statuaire. Beaucoup d'autres photographes, que l'on ne pourra pas citer, lieront leur nom à ces célébrités. Tels Adolf de Meyer et Eugène Druet avec Nijinski (1910,) Henri Manuel avec Mistinguett vers1912, Nicholas Muray avec Ruth Saint Denis en 1914. Alvin Langdon Coburn avec Michio Ito vers 1916, Edward Weston avec son *Fantastic Dancer* de 1921, André Kertész avec son *Satiric dancer* de 1926 ou, la même année, Man Ray avec Serge Lifar. George Hoyningen-Huene avec Joséphine Baker (1929), Albert Renger-Patzsch avec Mary Wigman (1931), Babara Morgan avec Martha Graham en 1941 [4], George Platt Lynes avec ses « portraits de danse » de Katharine Hepburn et Gloria Swanson au milieu des années 1940, Serge Lido qui a « idéalisé » la danse de Serge Lifar et tout le néo-classique français au long des années 1940. Philippe Halsmann et ses « breaking bounds » avec Merce Cunningham bondissant à côté de Martha Graham assise sur une chaise (1947), Marc Riboud avec Jean Babilée (1952), Roger Pic avec Béjart et le ballet de l'Opéra dans les années 1960, William Klein avec Kazuo Ôno en 1961, Cecil Beaton avec Rudolf Noureev en 1966, Annie Leibovitz avec Mikhail Baryshnikov, Jean-Paul Goude avec Mia Farrow en 2008, Robert Doisneau avec *Le ballet contre l'Opéra* pour illustrer un numéro spécial du *Point* en 1956, Lord Snowdon avec Rudolf Noureev pour *Life magazine* en janvier 1965 et Richard Avedon avec le même Noureev dans les années 1960, avec Margot Fonteyn et Martha Graham (1967), Merce Cunningham et John Cage (1960), Gilles Tapie avec Sylvie Guillem au long des années 1980, Jeanloup Sieff avec Carolyn Carlson en 1974 ... Gérard Uféras pour l'ensemble de ses reportages sur les grandes Maisons de danse européennes ou Jack Mitchell avec Alvin Ailey et l'American Theater (1961-1994)...

En haut : Le photographe Edward Steichen (1879-1973) immortalisait Isadora Duncan dansant sur l'Acropole, en 1921.



Ci-dessus : Bloc de glace dans la forêt de Fontainebleau, vers 1935.

Ci-contre : Filets de pêche, Bakarac, Croatie, 1929.

À droite : La face Est de l'Aiguille du Grépon et la Vire à bicyclette, Chamonix, vers 1930.

Photos Charlotte Perriand

Pavillon Comtesse de Caen - Palais de l'Institut de France

« CHARLOTTE PERRIAND PHOTOGRAPHIES »

Du 13 février au 15 mars 2020, l'Académie a exposé une sélection de photographies de Charlotte Perriand, architecte et designer française (1903-1999), en prolongement de la grande exposition qui lui était consacrée à la Fondation Louis Vuitton.

C'est Lélia Wanick Salgado qui a assuré le commissariat de l'exposition, curieuse de découvrir et de partager une autre facette du talent multiple de Charlotte Perriand, cette femme d'exception, au caractère si solide que rien ne lui faisait peur, qui par sa grande créativité et sa forte personnalité l'a toujours fascinée.
Articulée autour des principales thématiques explorées photographiquement par l'artiste de 1927 à 1940, le monde paysan, les objets naturels qualifiés par elle, Fernand Léger et Pierre Jeanneret d'« art brut », les constructions industrielles, la montagne etc., cette exposition donnait à voir un aspect plus méconnu de l'artiste et révélait un sens de la composition et une poétique très singuliers.
Elle permettait également d'interroger les différentes dimensions conférées à la photographie par une femme engagée dans le projet artistique et industriel progressiste de l'entre-deux guerres.
L'exposition présentait 48 photographies sélectionnées dans le fonds photographique Charlotte Perriand géré par sa fille Pernette Perriand-Barsac et son gendre Jacques Barsac, rarement montrées au public. Elle sera prochainement présentée par l'Académie à la Maison de la Photographie de Lille, puis à Annecy. ■

Commissaire de l'exposition : Lélia Wanick Salgado

Ci-dessus : le Secrétaire perpétuel Laurent Petitgirard avec Lélia Wanick Salgado, à sa droite, et Pernette Perriand-Barsac.

Photos Patrick Rimond

Ruth Amarante dans *Iphigénie en Tauride*,
par le Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch,
au Sadler's Wells Theatre de Londres, en 2010.

Photo Bettina Strenske

Retrouvez toute l'actualité de l'Académie des beaux-arts
sur Internet : **www.academiedesbeauxarts.fr**

Facebook « academiebeauxarts » **Twitter « AcadBeauxarts »**

Retrouvez la *Lettre de l'Académie des beaux-arts* en téléchargement, ainsi que le mini site du dossier thématique, à l'adresse Internet : **www.academiedesbeauxarts.fr/actualites/lettre-academie.php**

Directeur de la publication : Laurent Petitgirard | Comité de rédaction : déléguée, Lydia Harambourg
Membres : Gérard Garouste, Brigitte Terziev, Claude Abeille, Antoine Poncet, Aymeric Zublena, Pierre-Antoine Gatier, Bernard Desmoulin, Érik Desmazières, François-Bernard Mâche, Régis Campo, Thierry Escaich, François-Bernard Michel, Muriel Mayette-Holtz, Jean Gaumy, Blanca Li, Didier Bernheim, Claude-Jean Darmon, Bernard Perrine, Jean-Luc Monterosso, Robert Werner | Conception générale, rédaction et coordination : Nadine Eghels | Traduction : Liz Carey-Libbrecht | Conception graphique, réalisation : Claude-Matthieu Pezon | Impression : Imprimerie Chauveau Indica • ISSN 1265-3810

L'Académie des beaux-arts est l'une des cinq académies qui constituent l'Institut de France avec l'Académie française, l'Académie des Inscriptions et belles-lettres, l'Académie des sciences et l'Académie des sciences morales et politiques. **www.institut-de-france.fr**

Académie des beaux-arts | 23, quai de Conti 75006 Paris | +33 1 44 41 43 20

L'ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

Secrétaire perpétuel : Laurent Petitgirard

Bureau 2020

Président : Jean Anguera
Vice-président : Alain Charles Perrot

Section I - Peinture

Pierre Carron • 1990
Guy de Rougemont • 1997
Yves Millecamps • 2001
Philippe Garel • 2015
Jean-Marc Bustamante • 2017
Gérard Garouste • 2017
Fabrice Hyber • 2018
Catherine Meurisse • 2020

Section II - Sculpture

Jean Cardot • 1983
Claude Abeille • 1992
Antoine Poncet • 1993
Brigitte Terziev • 2007
Pierre-Édouard • 2008
Jean Anguera • 2013
Jean-Michel Othoniel • 2018

Section III - Architecture

Jacques Rougerie • 2008
Aymeric Zublena • 2008
Alain Charles Perrot • 2013
Dominique Perrault • 2015
Jean-Michel Wilmotte • 2015
Marc Barani • 2018
Bernard Desmoulin • 2018
Pierre-Antoine Gatier • 2019

Section IV - Gravure

Trémois • 1978
Érik Desmazières • 2008
Astrid de la Forest • 2016
Pierre Collin • 2018

Section V - Composition musicale

Laurent Petitgirard • 2000
François-Bernard Mâche • 2002
Édith Canat de Chizy • 2005
Michaël Levinas • 2009
Gilbert Amy • 2013
Thierry Escaich • 2013
Bruno Mantovani • 2017
Régis Campo • 2017

Section VI - Membres libres

Michel David-Weill • 1982
Pierre Cardin • 1992
Henri Loyrette • 1997
François-Bernard Michel • 2000
Hugues R. Gall • 2002
Marc Ladreit de Lacharrière • 2005
William Christie • 2008
Patrick de Carolis • 2010
Muriel Mayette-Holtz • 2017
Adrien Goetz • 2017

Section VII - Créations artistiques dans le cinéma et l'audiovisuel

Roman Polanski • 1998
Régis Wargnier • 2007
Jean-Jacques Annaud • 2007
Jacques Perrin • 2017
Coline Serreau • 2018
Frédéric Mitterrand • 2019

Section VIII - Photographie

Yann Arthus-Bertrand • 2006
Bruno Barbey • 2016
Jean Gaumy • 2016
Sebastião Salgado • 2016

Section IX - Chorégraphie

Thierry Malandain • 2019
Blanca Li • 2019
Angelin Preljocaj • 2019

Associés étrangers

S.M.I. Farah Pahlavi • 1974
Leonard Gianadda • 2001
Seiji Ozawa • 2001
Woody Allen • 2004
SA Karim Aga Khan IV • 2007
SA Sheikha Mozah • 2007
Sir Norman Foster • 2007
Antonio López Garcia • 2012
Philippe de Montebello • 2012
Jiří Kylián • 2018
Georg Baselitz • 2019