

ANT TNP
Antigone

*Je suis née
pour partager
l'amour*

Violet un peu rosé
rouge
(Nouveau d'Heinrich)

Les Cahiers de la Maison Jean Vilar

Les vœux d'Antigone

*L'inconstante espérance
se glisse au cœur du désir.
Elle est ruse et tromperie.*

*Les dieux règlent les appa-
rences. Il changent les yeux des
hommes. Le mal devient bien
et le bien devient mal.*

*Ne te mets pas en tête que toi
seul as toujours raison et que
l'opinion des autres ne vaut
rien.*

*As-tu jamais vu un marin
tendre l'écoute sans donner du
jeu à la voile ? Il naviguerait
bientôt la quille en l'air.*

*Ce n'est pas la sagesse, c'est la
sottise qui s'obstine.*

*Ah ! l'argent ! L'homme n'a rien
inventé de plus funeste.
Il ronge les cités, il divise les
familles, il corrompt la droiture
des magistrats et la vertu des
femmes ; il engendre le men-
songe et l'impudence.*

*Tu peux être riche, tu peux être
roi : si tu n'as pas la joie, ta
grandeur ne vaut pas l'ombre
d'une fumée.*

*Salutaires sont les coups du
sort : ils peuvent, même au fort
de l'âge, ouvrir nos yeux,
Sagesse, à ta clarté.*

Qui sait si ce langage garde un sens chez les morts

Extraits de la traduction
d'*Antigone* de Sophocle
par André Bonnard
(éd. T.N.P. - dir. Jean Vilar)

L'année qui s'ouvre sera pour nous tous une année de choix décisifs, engageant l'avenir de notre pays et de nos destinées personnelles. Antigone vient nous rappeler l'impérieux devoir de choisir. *Tu restes en vie. Il y a longtemps que mon cœur est glacé. Je ne puis servir que les morts.* Ne laissons pas l'histoire se faire sans nous. Ou nous défaire.

Vilar a programmé *Antigone* (Sophocle) au XIV^e Festival d'Avignon, voilà quarante-cinq ans. La V^{ème} République venait d'être proclamée. Pour sortir de l'enfer du "maintien de l'ordre" (l'État ne parlait pas encore de guerre), de Gaulle avait annoncé qu'il soumettrait à référendum l'autodétermination de l'Algérie. L'avenir déjà dépendait d'un référendum.

On salue les programmations résolument engagées de Vilar : *Ubu* en 58, en plein naufrage de la IV^{ème} République ; *Antigone* en 60, ou la guerre portée au cœur de nos familles ; *Arturo Ui*, toujours en 60, ou les risques permanents de la dictature ; *L'Alcade de Zalamea* en 61, en écho aux tribunaux d'exception : justice militaire et Justice ; *La Paix* en 61-62, quelques mois avant la fin de la guerre d'Algérie.

La Maison Jean Vilar charge à son tour Antigone de porter ses vœux à l'aube de l'année 2005. C'est aussi un affectueux hommage à l'interprète du rôle, Catherine Sellers, restée amie fidèle de la Maison.

L'année 2004 a réveillé en les réorientant les ressources et les ardeurs de ce foyer unique où une ville, berceau d'une vivace aventure artistique et citoyenne et qui doit relever le défi de rester une ville-phare, une institution nationale porteuse de toute la mémoire du monde (la Bibliothèque nationale de France) et une association apparemment modeste mais dépositaire d'un inestimable trésor (les écrits, archives, maquettes, costumes du fonds Jean Vilar) se sont donné mission par convention trentenaire d'entretenir le feu d'une entreprise pionnière.

Les Hivernales de la danse dans quelques semaines vont célébrer en nos murs *Le Sacre du printemps*. Ce nouveau "clairvoyant et opiniâtre" selon la devise de Vilar, il importe que chaque partenaire et tutelle responsable s'y engage dans l'élaboration de la prochaine convention qui réactualisera les missions de la Maison Jean Vilar. Ou, tel Antigone apparem-

ment, chacun se voue à la vénération des morts, ou, la leçon d'Antigone entendue autrement, la loi des dieux, c'est-à-dire le pari sur les valeurs de l'esprit, l'emporte sur les lois des hommes et les critères du monde.

Le Festival d'Avignon, la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, la Maison Jean Vilar se réaffirment compagnons de route nés d'un même père et désireux de reprendre un combat commun au service d'un théâtre qui s'impose à "l'obscur désir du public" (Vilar).

Antigone ne nous dit pas comment faire. Mais elle profère des vérités qui peuvent nourrir nos réflexions et nos vœux.

Le temps des vœux doit être aussi celui de la gratitude à l'égard de ceux qui ont contribué souvent à la réalisation des vœux des années précédentes. Aux dieux tutélaires d'Antigone ont succédé des tutelles terrestres sans lesquelles la Maison Jean Vilar se verrait condamnée au même sort que l'héroïne antique. Nous redisons à la Ville d'Avignon, au Département de Vaucluse, à la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, à l'État, notre reconnaissance pour leur soutien et leur engagement à nos côtés dans le renouveau de la Maison Jean Vilar.

À la Bibliothèque nationale de France, notre partenaire gémellaire depuis 27 ans, aux adhérents, amis de l'Association Jean Vilar, particulièrement aux membres de son conseil d'administration - ce sont eux qui assurent la permanence de "l'esprit Vilar" -, j'adresse notre salut fraternel et dévoué.

Merci surtout à l'équipe pilotée par Jacques Téphany pour l'Association Jean Vilar et Marie-Claude Billard pour la Bibliothèque nationale de France, qui au jour le jour anime la Maison.

Le Festival d'Avignon comptera cet été autant d'années qu'en aura vécues Vilar. C'est comme si à nous tous, autour des deux jeunes directeurs du Festival, il était demandé d'assurer un nouveau relais.

*L'industrie de ses mains,
le trésor infini de ses dons,
l'homme les emploie tantôt pour le bien
mais tantôt pour le mal, si, au faite de la cité,
cédant au vertige de la grandeur,
il confond les lois de la terre
et le droit sacré des dieux.*

Roland Monod
Président de l'Association Jean Vilar

VIDEOS

En prélude aux Hivernales
Autour du Sacre du printemps
projections de différentes versions
du *Sacre du printemps*
de Stravinsky

Mardi 8 février à 15h

Vaslav Nijinsky (reconstitution)
Maurice Béjart
Elsa Wolliaston

Mercredi 9 février à 15h

Pina Bausch
Bartabas (Zingaro)

Judi 10 février à 15h

Angelin Preljocaj
Molissa Fenley
Claudio Bernardo

Vendredi 11 février à 15h

Marie Chouinard (extraits)
Daniel Léveillé
Nathalie Pernette

Samedi 12 février à 15h

Tero Saarinen
John Neumeier
Sylvie Guillermin

Dimanche 13 février à 14h

Les Printemps du Sacre
réal. Jacques Malaterre
Projection suivie à 15h
d'une conférence par Philippe Verrière

[Autour des chorégraphes invités aux Hivernales :](#)

Lundi 14 février à 10h30 et à 15h

Claude Brumachon

Mardi 15 février à 10h30 et 15h

Nicole Mossoux et Patrick Bonté

Mercredi 16 février à 10h30 et 15h

Carlotta Ikeda et le butô

Judi 17 février à 10h30 et 15h

Daniel Leveillé

Vendredi 18 février à 10h30 et 15h

Heddy Maalem et Claude Brumachon

Samedi 19 février à 10h30 et 15h

Erna Omarsdóttir

Exposition, vidéos et rencontres, entrée gratuite.

Programme complet disponible

à la Maison Jean Vilar ou aux Hivernales.

Sous réserve de modifications.

Danse en Avignon

La Maison Jean Vilar à l'heure des Hivernales

EXPOSITION

du 12 février au 12 mars 2005

De mémoire de Sacre

Le(s) Sacre(s) du printemps d'hier et d'aujourd'hui

Une exposition produite par la Maison Jean Vilar
dans le cadre des Hivernales

Commissaire de l'exposition : Philippe Verrière

Fidèle au compagnonnage inauguré par Paul Puaux avec les Hivernales il y a plus de 25 ans, la Maison Jean Vilar participe à ces rencontres chorégraphiques 2005 avec une contribution autour de l'œuvre de Igor Stravinsky. En effet deux versions en sont programmées : celle d'Heddy Maalem au Théâtre de Cavaillon, et celle de Tero Saarinen.

Dès sa création, le *Sacre* souffle l'esprit sur la musique du XXe siècle. Il ne pouvait être question de présenter une exposition exhaustive sur les quelque 200 versions chorégraphiques qui font de ce ballet l'un des plus populaires de notre temps. C'est pourquoi, sur les conseils encyclopédiques de Philippe Verrière, la Maison Jean Vilar vous propose d'explorer les trois thèmes qui constituent le génie du *Sacre du printemps* : le rituel, la guerre des sexes, le retour à la nature. Un quatrième chapitre enrichit cette analyse : en effet une véritable histoire de la danse se dessine à travers l'histoire des chorégraphes du *Sacre* de 1913 à nos jours, de Mary Wigman à Nathalie Pernette, de Carlotta Ikeda à John Neumeier, d'Angelin Preljocaj à Raimund Hoghe ou Li Hangzhong and Ma Bo...

Evidemment, dans cette Odyssée chorégraphique, Avignon tient sa place. Deux grands chorégraphes contribuent en effet à la légende : Maurice Béjart en 1968, et Pina Bausch en 1995...

**Inauguration publique à la Maison Jean Vilar
Samedi 12 février à 17h30**

CONFERENCE

Philippe Verrière évoquera l'histoire des *Sacres du printemps* **dimanche 13 février à 15h** en présence des chorégraphes Heddy Maalem, Claudio Bernardo, Daniel Léveillé, Carlotta Ikeda. Rappel : Cette conférence sera précédée d'une projection à 14h du film documentaire de Jacques Malaterre : *Les Printemps du Sacre* (52mn)

La bibliothèque de la Maison Jean Vilar propose en consultation libre, sur place, un ensemble d'ouvrages et documents sur la danse.

Les Hivernales (12 - 19 février 2005)

[jusqu'au 12 janvier](#)
à la Manutention
4 rue escalier sainte-Anne
84000 Avignon
Tél. 04 90 82 33 12

[à partir du 13 janvier](#)
Ouverture de la location
hall de l'ADEV
(entre la place de l'Horloge
et celle du Palais)
Place du puits des bœufs
84000 Avignon
Tél. 04 32 76 35 99

De mémoire de sacre

Philippe Verrière

Journaliste, critique de danse, Philippe Verrière est l'auteur de nombreux ouvrages notamment, aux éditions Hors collection, Légendes de la danse et Les chefs-d'œuvre de la danse, ce dernier paru en novembre 2004.

Certes, il y a la musique de Stravinsky. Mais, sans remettre en cause l'exceptionnelle puissance et, tout simplement, la qualité de cette partition, il faut reconnaître que l'incomparable fortune du *Sacre du printemps* pose question. D'autres musiques exceptionnelles existent qui n'ont pas entraîné une telle floraison de danses. Or, les versions du *Sacre* sont foisonnantes, signifiant qu'il y a, au-delà de la seule musique, des motifs qui ont conduit à cette situation unique.

Près de 200 versions, relectures ou créations se sont succédé, depuis ce 29 mai 1913 où Nijinsky présenta l'originale. C'est-à-dire que depuis cette date, il y a eu, à peu de chose près, 2 *Sacres* par an... Ceci ne préjugeant pas du nombre de représentations qui, pour certaines chorégraphies, peut être très important. La réussite est d'autant plus étonnante qu'elle ne s'est pas affichée immédiatement. Si grâce aux témoignages, on n'ignore rien du scandale de la création, celui-ci n'a pas, loin s'en faut, signifié le succès de l'œuvre. Il n'est pas excessif de souligner aussi une certaine indifférence à cette création, du moins pour ce qui concerne la danse car la musique connaît, elle, un succès majeur lors de sa reprise, en version de concert, en avril 1914. Les critiques - comme Pierre Lalo - accusant la chorégraphie de laideur et stigmatisant "la discordance la plus totale" entre la danse et la musique. La chorégraphie de Nijinsky disparaît très rapidement et n'a connu que huit représentations. Il faut attendre 1920 pour que les Ballets Russes proposent de nouveau un *Sacre*. Il ne s'agit pas de celui de l'origine, mais d'une nouvelle version de Massine qui utilise l'esprit de la scénographie originale de Roerich mais ne respecte que très indirectement les intentions chorégraphiques de Nijinsky. Cette version restera la seule disponible pendant 10 ans et sera pour beaucoup la seule version de l'œuvre possible : « Je ne peux pas faire de comparaison, parce que pour moi, le seul vrai, le *Sacre* authentique, c'est celui de Massine » explique la danseuse italienne Luciana Novaro. On notera, par ailleurs, que la suite du *Sacre*, envisagée dès le lendemain de l'œuvre, ne verra le jour que près de dix ans plus tard, avec *Noces* (1923). Car le ballet de Bronislava Nijinska sur une musique de Stravinsky devait, initialement, capitaliser sur la réputation du *Sacre*. Certes, ce délai s'explique à cause de la guerre, de la folie de Nijinsky, de l'évolution stylistique du musicien. Mais l'on vit Diaghilev plus pres-

sant sur bien d'autres sujets et parvenir à faire avancer des projets autrement plus contrariés par les événements. La réalité est plus triviale : le grand bonhomme des Ballets Russes n'était sans doute pas si convaincu d'avoir eu entre les mains, avec le *Sacre*, un chef-d'œuvre chorégraphique. Diaghilev avait incontestablement jugé comment le scandale avait parfaitement servi les intérêts de la compagnie. C'est ce que traduit assez cruellement l'étonnante caricature de Larionov croquant Diaghilev, satisfait, Stravinsky, le suivant, et Massine attentif et comme soumis, les trois avec un corps de chien au soir de la première. Mais il faut constater que Diaghilev n'a rien fait pour défendre la création de son chorégraphe. Quant à Stravinsky, il n'a jamais caché n'avoir pas été convaincu par la chorégraphie de Nijinsky et préférait la version de Massine moins novatrice et beaucoup plus respectueuse de la musique.

Il faut aussi reconnaître qu'il n'est pas le seul. Les critiques du temps restent dubitatifs et à l'exception de Jacques Rivière dans la *Nouvelle Revue Française* de novembre 1913, peu mesurent la révolution que représente la pièce. Même un critique comme Léandre Vialat, lorsqu'il donne crédit aux Ballets Russes d'avoir apporté la modernité à son époque, néglige complètement la pièce et André Levinson, la grande figure de la critique, accuse Nijinsky d'avoir conduit le *Sacre* "à la plus glorieuse des défaites". Ainsi, ni auprès de ses commanditaires, ni de ses commentateurs, le ballet ne trouve réellement grâce et rien ne permet alors de prévoir la frénésie à venir.

Pendant longtemps, la communauté de la danse ne se précipite guère pour remonter ou recréer le *Sacre du printemps*. Même si quelques expériences "modernes" (Lester Horton, 1937) tentent d'en donner une lecture, si des personnalités fortes s'y intéressent (Agnès de Mille, 1934 ; Aurell Milloss, 1941), il n'y a guère d'engouement. La seule exception qu'il faudrait faire vient d'Allemagne. À la demande de Tatiana Gsovski, en 1957, Mary Wigman crée, sous le titre *Frühlingsweihe*, sa version du *Sacre* au Deutsche Oper Berlin pour les danseurs de cette compagnie. Ceux-ci ne sont pas habitués au style de la danse d'expression et, malgré la présence de Dore Hoyer qui interprète l'Élue, l'interprétation peine. Mais l'œuvre est assez puissante avec son grand plan incliné et son caractère abstrait pour marquer profondément ceux qui l'ont vue. Mais ils restent, cependant, rares.

Il a fallu un coup de théâtre pour que *Le Sacre* devienne ce qu'il est devenu : une catégorie à lui tout seul. Celui-ci viendra d'un jeune chorégraphe très inventif, très à l'avant-garde, qui travaille avec les sculpteurs et les compositeurs de la musique concrète et il s'appelle Maurice Béjart. En 1959, au moment où il arrive à Bruxelles, le

Nijinsky et le rite russe

Le Sacre du printemps ne fut absolument pas une surprise. La genèse de la pièce, y compris dans ce qu'elle possède d'excessif, était inscrite dans le parcours des Ballets Russes. Après le succès de scandale de *L'Après-midi d'un Faune* (créé un an, jour pour jour, avant *le Sacre*), Diaghilev sait que, quoique plus extrémiste et moins attaché au grand vocabulaire, Nijinsky est chorégraphe et qu'il représente une alternative à Fokine. Très rapidement, le bruit court à Paris que le danseur-vedette élabore un nouveau ballet. Jacques Rivière raconte que lorsqu'on lui demande d'en parler, le danseur fait le geste du Faune, main écartée, tête rejetée en arrière, pouce vers la bouche béante, précisant "il y aura beaucoup de ça !" Cette "primitivité" répond au projet développé par Roerich, l'inspirateur-scénographe (vieille connaissance lui aussi, il était le décorateur du *Prince Igor*, l'opéra qu'en 1906 Diaghilev vint montrer à Paris). Sans trop s'embarrasser de vérité archéologique ces "tableaux de la Russie païenne" s'appuient sur un argument relativement secondaire. Le premier tableau est un culte rendu au printemps jusqu'à l'extase, intitulé *L'Adoration de la terre*, le second sous le nom de *Grand sacrifice*, suit l'Élue jusqu'à son immolation.

Les répétitions sont un peu difficiles. Nijinsky demande aux danseurs de rompre avec ce qui s'était fait jusqu'alors, pieds en dedans, pesanteur, travail sur les talons... Ils résistent donc un peu quoique Marie Rambert (élève de Dalcroze et l'une des futures fondatrices de l'école anglaise) ait été engagée pour aider à détailler la rythmique très complexe.

Mais, surtout, la postérité a retenu le scandale de la création. « Ce fut donc en tendant l'oreille, au milieu d'un chahut indescriptible, qu'il fallut péniblement nous faire une idée approximative de l'œuvre nouvelle, également empêchés de l'entendre par ses défenseurs et ses adversaires », note G. de Pawlowski dans le *Comœdia* du 31 mai 1913. L'histoire parle, de "l'année du *Sacre*", mais la pièce n'a été montrée que huit fois (cinq à Paris, trois à Londres). Seulement, cela inaugurerait quelque chose...

En 1987, après une enquête qui dura sept ans (et la passion d'une vie), Millicent Hodson et Kenneth Archer reconstituèrent, pour le Joffrey Ballet, une version la plus proche possible de ce que fut l'œuvre de Nijinsky. Cette pièce a été également reprise par l'Opéra de Paris (1991).

Le Sacre du printemps, ballet en deux actes créé le 29 mai 1913 à Paris (Théâtre des Champs-Élysées). Chorégraphe Vaslav Nijinsky. Musique Igor Stravinsky. Livret Igor Stravinsky et Nicolas Roerich. Décors et costumes Nicolas Roerich. Création pour les Ballets Russes de Serge de Diaghilev. Interprète de L'Élue, Marie Piltz.

◀ Remarquable reconstitution en 1987 de la chorégraphie de Nijinsky par le Joffrey Ballet de Chicago...

PHOTO HERBET MIGDOLL © JOFFREY BALLET.

jeune marseillais regroupe trois compagnies différentes pour ce qui va devenir l'une des dates de référence. À ce moment, il n'existe guère qu'une quinzaine de versions différentes du *Sacre du printemps*. L'approche de Béjart, parce qu'il se débarrasse de toute anecdote, débloque les énergies créatrices. À partir de ce moment, comme si quelque chose avait été révélé ou libéré, les chorégraphes se penchent sur l'œuvre au rythme déjà soutenu de deux à trois propositions par an. Le mouvement commence lentement, avec des artistes comme Kenneth MacMillan (1962) ou Oscar Araiz (1966), inventifs mais bien installés. Puis



les propositions deviennent plus radicales. Comme si la proposition de Bêjart leur avait ouvert la voie, elles émanent souvent de personnalités en recherche qui, à partir du vocabulaire académique, sont en quête d'une danse plus vivante, créative et inscrite dans la modernité. En somme, de jeunes turcs remuants comme Ugo dell'Ara ou John Neumeier (l'un et l'autre en 1972), Glen Tetley ou Hans van Manen (l'un et l'autre en 1974). On peut discerner, dès cette époque, la vocation du *Sacre du printemps* à devenir un champ d'expérience où se risque la modernité. Cependant, contrairement à une idée assez courante, ce n'est pas là que s'invente une danse mais qu'elle s'éprouve. Après Bêjart, le *Sacre* est devenu un point de passage.

Les choses auraient pu en rester là quand survint Pina Bausch. En 1975, quand la jeune directrice de la compagnie du théâtre de Wuppertal propose sa lecture du *Sacre*, il change de statut. De point de passage esthétique, il devient icône de la danse. La violence du monde de la chorégraphe enterre sous le limon noir de sa scénographie ce qui pouvait rester d'anecdote et la référence mythique à l'histoire des Ballets russes est définitivement dépassée. Pour faire écho à ce qu'écrit Jacques Rivière dans sa fameuse critique de 1913, à propos de la création originale, le *Sacre* a définitivement "renoncé à la sauce", il n'est plus question d'anecdote, pas même de références mystiques. *Le Sacre* nouveau arrive, avec sa teneur "aigre et dure" comme il a été annoncé. Les chorégraphes vont alors venir s'éprouver à ce sommet, comme les alpinistes le font à l'Himalaya. On pourra compter jusqu'à huit (en 1988) ou

dix propositions différentes (en 2002). C'est également à partir de 1980 que les chorégraphes se saisissent de la partition pour piano qui n'avait pas été utilisée auparavant. Il est d'ailleurs notable que le premier usage (répertoire) de cette partition ait été le fait de Paul Taylor pour une version qui tend vers la parodie. La gestuelle de profil, comme sur des bas-reliefs égyptiens, racontant une abracadabrante histoire de rapt d'enfant pendant que l'Élue répète ce qui ressemble bien à la version de Nijinsky, dans le fond. Parodie et révérence à une œuvre devenue mythe. *Le Sacre* est devenu une référence, un signe de la danse, et c'est aussi au cours des années 1980 que l'on voit des créations n'utiliser que des extraits de la partition originale et donc se dégager de la pression de Stravinsky pour ne plus retenir que "l'idée" du *Sacre*.

Si *Le Sacre du printemps* est ainsi devenu une manière de catégorie spécifique de l'art chorégraphique, c'est que s'y croisent des thématiques qui touchent particulièrement les créateurs et spectateurs d'aujourd'hui. Ces thématiques étaient présentes dans l'œuvre originale, mais l'accélération des recours au *Sacre* montre bien qu'il s'est produit quelque chose dans l'esprit des artistes. Les étapes créatives successives (Bêjart et Bausch) ont permis la prise de conscience des thèmes cachés de l'œuvre et rendu indispensable la confrontation des artistes à ces thèmes. Là encore, il faut penser que c'est au-delà de la partition que la question se pose. La musique de Stravinsky est reconnue depuis la création de 1913 et n'a jamais posé de problème, du moins en Europe de l'Ouest.



Le sacre de Béjart

Les faits sont têtus : sans le coup de théâtre de Béjart, *Le Sacre du printemps* serait resté une date, peut-être un mythe, mais en aucun cas la référence absolue qu'il est devenu. C'est avec cette recréation que l'épopée commence vraiment : à la fois celle de ce thème mais aussi celle du chorégraphe.

Malgré le succès de la *Symphonie pour un homme seul*, en 1956, Maurice Béjart connaît de très sérieuses difficultés. Dans un paysage culturel français défavorable à la danse, il ne dispose d'aucun relais institutionnel et encore moins de soutien financier. Il est proche d'abandonner quand Maurice Huisman, le nouveau directeur du Théâtre de la Monnaie de Bruxelles, le convainc de venir en Belgique. Arrivant dans la capitale belge en 1959, le chorégraphe profite d'une opportunité qui lui permet, en regroupant trois compagnies indépendantes, de disposer de l'effectif nécessaire à sa nouvelle création. Ce n'est pas encore le Ballet du XX^e siècle, cela va le devenir. Mais l'anecdote explique aussi que le *Sacre* béjartien soit, sur le plan du style chorégraphique strict, une pièce relativement simple. L'œuvre, comme souvent chez Béjart, est plus marquante par sa conception que par sa technique de danse, singulièrement épurée.

En ce qui concerne les partis pris du chorégraphe, l'argument est explicite : « Que cela soit donc, dépouillé de tous les artifices du pittoresque, l'hymne de cette union de l'homme et de la femme au plus profond de leur chair ». La traduction chorégraphique est radicale pour l'époque. Béjart conçoit une montée des deux élus, homme et femme, vers une union quasi mystique. Après un début où le groupe semble émerger de l'ombre et de la glèbe originelle, l'humain apprend son corps puis se structure en société, avec les heurts, traduits ici par les célèbres sauts se heurtant poitrines contre poitrines. L'Élu se dégage. Dans la seconde partie, L'Élue est au centre du plateau et danse avant que l'Élu la rejoigne pour s'unir à elle.

La danse de Béjart se calque sur les pulsations rythmiques de la partition, soulignant sans fard sa puissance érotique. L'accueil de la pièce fut houleux et l'on stigmatise l'érotisme (voire plus) du chorégraphe. Avec le recul, tout cela semble bien excessif et la pièce marque plutôt par une certaine candeur, témoignage d'un temps où les artistes croyaient sauver le monde grâce à l'exultation sexuelle ...

Le Sacre appartient aux pièces que Béjart accepta facilement de voir circuler. La pièce a donc été reprise notamment par le Tokyo Ballet ou l'Opéra de Paris.

Le Sacre du printemps, ballet en deux séquences créé le 8 décembre 1959 à Bruxelles (Théâtre Royal de la Monnaie). Chorégraphe : Maurice Béjart. Musique : Igor Stravinsky. Scénographie : Pierre Caille. Création pour le Ballet Théâtre de Paris, le Western Theatre Ballet et les Ballets Miskovitch. Interprètes : L'Élue, Tania Bari ; l'Élu, Germinal Casado.

Il n'en fut pas de même en Russie. Rien ne s'opposait donc à ce que les chorégraphes s'en emparent. Mais ils ne l'ont pas fait. On peut aventurer beaucoup d'explications à cette atonie créative. La plus simple est de supposer que les thèmes à l'œuvre dans la pièce ne parlaient pas aux créateurs. De fait la coloration très " roots-russe ", pour commettre un néologisme à la mode, essentielle pour les fondateurs, tendait à cacher d'autres thèmes plus souterrains mais non moins importants. Entre Rituel, Sublimation de la puissance naturelle ou Lutte des sexes, il y a dans le *Sacre* de Nijinsky des enjeux complexes que la valorisation d'une Russie païenne a largement occultés. Il fallut l'histoire de l'œuvre pour que ces thématiques ressurgissent, mais ce fut pour parler encore plus fort à nos oreilles modernes. D'abord, *Le Sacre* n'est pas une représentation du Rituel, il est le rituel. Le coup de génie de Nijinsky, quand il s'empare du synopsis poétique de Roerich et de l'argument de Stravinsky est de n'avoir pas cherché à faire d'un danseur battant l'entrechat six, un chaman, mais d'avoir imaginé une danse telle qu'elle puisse avoir été celle d'un rituel de chaman. Qu'il s'agisse d'une pure projection mentale n'a aucune importance, que la réalité archéologique soit très éloignée ne compte pas. C'est la volonté d'avoir montré un rituel et non la représentation d'un rituel qui fait l'essence du coup de force de Nijinsky. *Le Sacre du printemps* retrouve la réalité du théâtre comme lieu de culte. Trente ans avant le théâtre de la cruauté d'Artaud, *Le Sacre* réhabilite, dans l'art occidental de la représentation, le rituel. On peut lire l'accélération des recours au *Sacre* chez les chorégraphes contemporains comme une nostalgie de ce rituel et de sa naïveté cruelle. Il n'est pas indifférent qu'Elsa Wolliaston, chorégraphe américaine d'origine africaine, co-fondatrice avec Hideyuki Yano de la compagnie Ma Rituel Théâtre, crée, en 1997, une pièce à partir du *Sacre*, correspondant à son approche et qui s'intitule *Rituel...* Certains artistes, comme la Hongroise Yvette Bozsik (1999) ou la Française Nathalie Pernette (1999), comprennent *Le Sacre* comme une véritable cérémonie. La première en lui donnant des connotations ésotériques très fortes et en donnant à la femme un rôle d'offrande et de prêtresse, la seconde, en détournant curieusement les symboles de fertilité (du blé disposé en rond définit l'espace de danse) ou des relations homme/femme (représentées par un très curieux jeu de balançoire). On passe donc assez facilement du rituel proprement dit au rituel social. Cette direction, absente de la lecture initiale, s'impose de plus en plus au fil du changement de statut de l'œuvre. La sauvagerie du rituel " primitif " est en quelque sorte considérée comme intrinsèque à la pièce, y ajouter le rituel social souligne donc la violence de ce dernier. C'est l'esprit de proposition assez jeune, comme celle de l'Israélien Emmanuel Gat (2004). On trouvera cette logique du rituel social exposée de façon décapante dans la version de Daniel Léveillé (1982)...

Si la logique du rituel n'était pas clairement dans le projet des créateurs du *Sacre*, Roerich, Stravinsky et Nijinsky l'ont, en somme, croisée en route. Mais au-delà de la recherche d'un retour au primitivisme, très fortement

◀ Avignon 1968 : Le final du *Sacre du printemps*, chorégraphie de Maurice Béjart, cour d'honneur du palais des papes.

PHOTO A.I.G.L.E.S. (VAUCLUSE-MATIN / DAUPHINÉ LIBÉRÉ)

connoté au début du XX^e siècle, ce que les créateurs du *Sacre* ont rencontré, c'est une manière de communion avec les forces naturelles. Tout le synopsis poétique de Roerich évoque cette force naturelle à laquelle il faut retourner communier pour retrouver une vitalité nouvelle. Thématique féconde pour qui veut regarder avec pertinence la pensée contemporaine et qui, déjà, est au cœur du *Sacre*. Le coup de force de Pina Bausch - ou plutôt de Rolf Borzik, son scénographe - est sur ce point essentiel. La terre noire de son *Sacre* justifie toutes les approches dans le sens d'une communion avec la nature. Les gazons de Preljocaj ou de Claudio Bernardo sont les fils spirituels (si l'on peut dire) de l'humus de Pina Bausch. C'est également dans la logique de communion à la nature que le Haru No Saiten (1999) de Carlotta Ikeda recourt à la musique de Stravinsky, comme une référence "culturelle" à l'idée de puissance naturelle.

C'est sur ce terrain de la force naturelle que se place Bêjart. Attaché à sa lecture cosmique du monde, il fait, pour sa création de 1959 des corps de ces deux élus les récipiendaires de toutes les forces de la nature. Cette approche d'un joyeux optimisme tranche avec nombre de lectures pour lesquelles la relation entre les sexes, si elle est bien au cœur du *Sacre*, ne s'y entend pas sous le régime de l'union renouvelée mais de la guerre.

Le *Sacre* de John Neumeier (1972) est, en ce qui concerne l'intime lutte des hommes et des femmes, une des étapes majeures. S'il est bien question d'Élue, de groupe, de rituel, tout ceci se fait sous l'égide d'une violence dérangeante, d'autant qu'à la création (donc trois ans avant Pina Bausch), contrairement à la reprise actuelle, l'Élue est nue. Sous une lumière rasante, le groupe crée des amoncellements de chair souffrante dans une disposition de charnier, poursuit l'Élue, inspire l'effroi. Neumeier dit avoir voulu montrer la destruction, la permanence de la mort. Mais c'est dans la lutte des hommes contre les femmes qu'il rend cette charge violente et cruelle sensible. Il annonce la course de femmes nues sur les petits carrés de gazon d'Angelin Preljocaj en 2001. La pulsion de violence se traduit, dans cette version en un véritable simulacre de viol collectif par lequel s'exprime cette guerre des sexes. À sa façon, avec une naïveté éclairante mais une maîtrise scénographique très subtile, Maryse Delente traite ce même aspect du *Sacre* dans sa version de 1993. La danse de six femmes s'y déroule devant de sombres personnages immobiles et assis, qui finissent par, littéralement, absorber l'Élue dans une symbolique sexuelle assez forte. C'est dans une logique absolument inverse que Marie Chouinard crée, en 1993, sa pièce. Les femmes sont là, dominantes, s'attribuent les symboles phalliques de la domination masculine, pour un rituel sexuel assez statique sur le plan spatial mais particulièrement remuant sur le plan symbolique.

Mais si les relectures, voire les créations totalement nouvelles ont retrouvé dans le thème du *Sacre* originel des thématiques qui y étaient discrètes, en ce faisant, elles ont donné à la pièce un statut nouveau. Il n'est pas juste de

Pina Bausch et la violence du printemps

Il y a un paradoxe à tenir le *Sacre du printemps* de Pina Bausch pour l'une des références de son art tant cette pièce diffère de ce que devint ensuite la chorégraphe. Fidélité à la musique, il suit avec une grande précision la partition, ne s'écarte pas de son idée principale, n'a pas été composé, comme les grandes pièces de la chorégraphe, à partir des souvenirs ou des pensées intimes de ses interprètes. C'est une composition pour le ballet de l'opéra de Wuppertal, destinée à conclure une soirée de trois pièces consacrées au printemps. Dans le fond, ce *Sacre* est un ballet assez traditionnel que Pina Bausch n'a jamais désavoué, au contraire et, si elle n'en parle guère, c'est parce que cette œuvre lui est trop violente.

Car la patte de Pina Bausch apparaît immédiatement. Avec Rolf Borzik, scénographe qui influence profondément la chorégraphe au début de son parcours, elle couvre la scène d'une terre lourde et noire qui rend le mouvement épuisant. Les danseurs n'y jouent pas. Ils sont eux-mêmes, sales, fatigués, presque nus. Tout baigne dans une atmosphère sombre, sans échappatoire, l'absence de décor "de fond" jouant le rôle d'un condensateur d'angoisse, comme si le monde était illimité mais sans la moindre perspective. Hommes et femmes y luttent, désignent une victime. Et dans cette guerre implacable, inexorablement, tout mène à la mort de l'Élue. Elle refuse, rejette la fine robe rouge que se repassent avec effarement les femmes. Celle qui est condamnée est là maculée et pantelante, sensuelle, avec cette bretelle qui se détache toujours au même endroit laissant la victime exhiber un sein déjà coupable... Implacable même pour les bourreaux qui ne cherchent qu'à éviter ce qu'ils vont commettre, le ballet est un déchirement difficilement supportable dont la nature paroxystique annonce, au-delà d'une forme encore traditionnelle le style d'une artiste majeure.

Sans doute à cause de son origine, mais aussi parce que les danseurs y furent admirables, l'opéra de Paris est la seule compagnie qui ait inscrit ce *Sacre* à son répertoire (1997). Avec une indéniable réussite.

Das Frühlingopfer, ballet créé le 3 décembre 1975 à Wuppertal (Opern Haus). Chorégraphe : Pina Bausch. Musique Igor Stravinsky. Scénographie et costumes : Rolf Borzik. Création pour le Tanztheater Wuppertal (26 danseurs). Interprète de L'Élue : Marlis Alt.

dire que les chorégraphes abordent *Le Sacre* à la fin de leur vie. En revanche, il est indéniable qu'il s'agit aujourd'hui d'une façon, pour le créateur, de se confronter à l'histoire entière de la danse et donc d'évaluer sa place face au mythe.

Lorsque Jérôme Bel essaie, dans le spectacle éponyme (1995), d'arriver à l'os du spectacle, en s'étant débarrassé de tout (décors, musique, éclairage, mouvement, psychologie, action, etc.), il signe néanmoins la présence de la danse en faisant siffloter à l'un des deux interprètes, le *Sacre*. C'est cette même fonction référentielle, mais dans l'énergie et la vigueur, qui conduit le Finlandais Tero Saarinen à engager une véritable épreuve de force avec l'œuvre. Il n'est pas le seul à s'attaquer au *Sacre* en solo et l'on pourrait citer également Javier Frutos. Mais dans *Hunt* (2002), au milieu des éclats d'images qui diffractent son corps, il interprète, en solo, la partition et il y a une puis-

sance épique étonnante à cette confrontation du corps à demi nu du danseur, concentré dans une dépense physique intense, face à la débauche musicale d'une des partitions les plus " énergétique " de tout le répertoire. C'est un peu dans le même esprit, mais dans une logique inverse, que Raimund Hoghe a créé, en 2004, son duo autour du *Sacre du printemps*. Ce chorégraphe handicapé pour qui " tout s'articule autour de ce corps, de cette malformation, cette anamorphose, cette bosse qui lui dévie le dos " a créé, en 2002, une pièce intitulée *Young People, Old Voices*. C'est à partir de cette expérience, qu'il a voulu, avec Lorenzo De Brabandere, mesurer ce que le mythe de la danse occidentale pouvait signifier pour son corps hors norme. Il produit donc un autre rituel, marqué de lenteur et de hiératisme à la puissance émotionnelle hors du commun. Hoghe, dans la retenue, procède à la même visite du monument du *Sacre*, s'inscrit dans la danse occidentale en déplaçant la logique de dépense et de sacrifice pour ce qui est sans doute l'une des propositions les plus novatrices. C'est dans cette idée de se confronter avec la danse occidentale qu'un certain nombre de chorégraphes extra-européens ont proposé leur version. Pour Li Hangzhong and Ma Bo, chorégraphe de la Beijin Contemporary dance company, la pièce relève même de la déclaration politique. En 2001, il s'agit, en s'emparant de ce thème de revendiquer une œuvre occidentale qui signifie, dans le même mouvement, à la fois la possibilité d'une danse contemporaine, d'une représentation de la sensualité et d'une certaine modernité. Que cette réalisation ne soit pas la plus extraordinaire importe dès lors assez peu. C'est un peu dans le

même esprit que des artistes africains se saisissent du rituel du *Sacre*. La confrontation n'est pas neuve. En 1988, Ismaël Ivo, immense danseur et l'une des figures marquantes de la danse " noire " européenne, créait à Vienne, son *Sacre*. Nous avons déjà vu comment Elsa Wolliaston avait pu se confronter au thème. Mais, comme les Japonais au cours des années 80/90 (en particulier Min Tanaka qui s'y frotte deux fois en 1990 et 1998 pour une version butô), chorégrapheur *Le Sacre* revient à réinterroger la force du rituel dans des cultures qui en sont fortement empreintes. Ainsi la conjonction de *Sacres* africains (directement avec George Monboye, indirectement avec Hedy Maalem qui travaille avec des danseurs africains), signifie aussi qu'en Afrique, la danse est en passe de questionner la culture.

Telle est la force du mythe. *Le Sacre* n'est plus *Le Sacre du printemps* de 1913, il dépasse l'histoire de sa création pour être l'histoire d'une interrogation de la culture par la danse. Telle est la puissance des rencontres, de ce passage de témoin qui, de Nijinsky à aujourd'hui, en passant par Bêjart et Bausch, fait d'une œuvre *Le Sacre du printemps*, une icône. Image d'une certaine idée de la danse.

Philippe Verrièle

▼ *Le Sacre du printemps*, chorégraphie de Pina Bausch.

PHOTO GUY DELAHAYE.



Mon choix, c'est toujours Vilar

Entretien avec Armand Gatti

A Chicago (voir p.13), le hasard nous a fait rencontrer Armand Gatti et nous nous sommes promis, dès notre retour à Paris d'évoquer ensemble son compagnonnage avec Jean Vilar.

Au bout de l'avenue de Paris, à Montreuil, à l'emplacement des studios de Méliès, la maison de l'Arbre, dite aussi de la Parole errante, est la maison d'Armand Gatti. Réfractaire à l'anonymat de son environnement, elle est couverte, dedans comme dehors, de courts poèmes et de citations. Elle semble jetée là comme une bouée au large, ancrée dans la réalité pour mieux danser sur les vagues de sa poésie. Au deuxième étage, tout de noir vêtu, Armand Gatti reçoit ses visiteurs derrière un bureau barricade après les avoir accueillis dans ses bras largement ouverts. Il s'exprime arc-bouté sur un gros bouquin : Leonardo da Vinci... Et puis soudain il explose, mi rieur mi colère, il va cueillir le livre d'un anarchiste, brûlot ou bombe, qu'il importe, pourvu qu'il lui permette d'éclater puis de fixer son interlocuteur d'un regard qui l'interroge tout autant qu'il semble s'inquiéter lui-même. Le regard de Gatti va ainsi constamment du dedans au dehors, un regard aussi perçant qu'aveugle, à la fois naïf et pénétrant. Il y a du Paul Puaux dans cette bouillante personnalité aux épaules fléchies par les ans mais si robuste, animée d'une agressivité nécessaire, quasi vitale.

Gatti s'avoue deux maîtres en théâtre : Vilar et Piscator. Il a connu le second à Francfort, à l'occasion d'une présentation d'Auguste Geai. Piscator fit aussitôt du jeune auteur anarchiste son héritier en théâtre politique, au grand dam des brechtiens...

Aujourd'hui, c'est Vilar qui nous réunit... Armand Gatti commence son amical monologue...

À quatre-vingt balais, la mémoire, ça fout le camp ! On pourra me dire qu'il reste l'essentiel : le sentimental, l'amitié...

Premier contact avec Vilar : un coup de fil. J'entends : « Allô, ici c'est Jean Vilar ». Évidemment, je crois à une plaisanterie. Je réponds : « Non, ici, c'est Jean Vilar ! ». Il répète : « Ici, Jean Vilar ». Je répète : « Non, ici, c'est Jean Vilar » ! Alors il raccroche croyant sans doute avoir composé un faux numéro, il rappelle et, là, je comprends mon impair, je suis au comble de la confusion... « C'est lui ! » Il faut se rendre compte que, Jean Vilar, ce n'était pas n'importe qui ! Pour sauver la face, j'imité une voix féminine : « Oui, je vous le passe ». Et je me suis passé !

Ce fut un jour déterminant dans mon existence. Je ne savais rien du compagnonnage qui était le sien, de sa façon d'inventer un public avec cet homme exceptionnel qu'était Rouvet... Jusqu'à Vilar, le théâtre est une affaire royale, même sous la très bourgeoise république ! Tous

comptes faits, il faut bien admettre que la Révolution Française n'a apporté qu'une chose au théâtre, le poulailler. Il faut attendre Vilar pour tenter cette utopie, dans notre pays, de l'élargissement du cercle des connaisseurs ! Mao me révélera qu'avant d'écrire une pièce il fallait répondre à la question « Qui s'adresse à qui ? » Le public d'Avignon et du TNP savait qui s'adressait à lui. Toujours la pensée d'abord. Pas le spectacle, la pensée. Entre Vilar et moi, une amitié est née. J'en garde le souvenir de promenades nocturnes. Nous marchions toute la nuit dans Paris. Comme des gosses, il y avait des rues que nous évitions parce qu'elle pouvaient nous porter malheur... Nous avons en commun une richesse, nos origines méditerranéennes, et nous nous reconnaissons l'un dans l'autre. On a souvent dit que la rigueur de Vilar avait quelque chose de nordique. Pas du tout ! Il faut tordre le cou à cette idée !

Je me suis donc beaucoup promené avec lui. J'aurais presque envie de dire que je me suis "promené dans Vilar"... Marcher avec Vilar c'était marcher dans la forêt. Je lui ai dit cette impression, je me souvenais des poèmes de René Char sur les hêtres. Vilar me dit : " Il n'y a pas de hêtres ici, à Paris, et pourtant c'en est rempli ". L'arbre est le principal personnage de la création. Lui seul est en conversation directe et constante avec le soleil. L'assimilation chlorophyllienne, n'est-ce pas ? Eh bien, avec Vilar, il s'agit pour moi de la même assimilation : ma rencontre avec lui m'a donné tous ses ennemis ! Et Dieu sait s'il en avait ! En dehors de Jeanne Laurent, la seule question qui se posait à son propos, c'était comment le dégommer ! J'étais étranger au milieu théâtral et étonné par la violence politique que Vilar cristallisait autour de lui. La prise de parole... C'est peut-être ça qu'on lui reprochait le plus : de nous apprendre à prendre la parole. C'est lui qui m'a formé à cet exercice. La prise de parole, c'est un art : l'art de cacher parfois ce qu'on a envie de dire... Finalement, ce que nous partagions, c'était la nostalgie d'un langage.

Je ne sais pas s'il l'avait trouvé dans *Le Crapaud buffle*, mais ce qu'il y a de certain c'est que moi j'ai trouvé, à cette occasion, les mêmes ennemis ! Vilar ne répondait jamais aux critiques mais, sur ce coup, il s'est senti obligé de parler. « Messieurs les critiques, vous devenez méchants et ce n'est pas bon signe. » *Le Figaro* demandait notre arrestation immédiate pour détournement de l'argent de l'État ! Il avait peur que cette démolition m'atteigne, me décourage... Il me disait, en substance, que le théâtre avait besoin de mecs et que je devais rester au service du théâtre. À cette époque, nous rêvions d'un art, pas d'une marchandise, où les ouvriers se retrouveraient, pas les consommateurs ! Alors, *Le Crapaud buffle*...



▲ Armand Gatti chez Vilar, à Sète (1959).
PHOTO AGNÈS VARDA / AGENCE ENGUERAND.

La guérilla du Guatemala s'était en quelque sorte approprié la pièce, *El Ranatoro*, en espagnol. Elle avait été traduite en prison, puis répétée dans la jungle. Les gars étaient descendus à l'université de San Carlos, à Guatemala Ciudad, à 130 kilomètres de là, et l'avaient jouée toutes portes fermées, s'échappant ensuite par des souterrains aménagés par des complices. Moi, c'était cette lutte qui m'intéressait, pas de devenir un homme de théâtre. Et cette pièce n'était connue que d'un cercle d'amis, dont Agnès Varda qui lui ouvrit le chemin jusqu'à Vilar... Qu'avait-il trouvé, lui, dans *Le Crapaud buffle* ? Il me dit un jour, ou une nuit, dans cette forêt parcourue ensemble : « Nous sommes du même bord et du même côté ». Vilar anarchiste ? Si surprenant que cela puisse paraître, assurément !

Dans sa lecture, Vilar avait privilégié une version française à la version originale, typiquement sud-américaine. Il envisageait une attaque contre la droite française, plus précisément encore, peut-être, contre de Gaulle (nous sommes en 1959), et c'était là un certain différend entre nous : je n'aime pas qu'on touche à de Gaulle, je n'y peux rien, ça me vient de la Résistance ! Alors on se retrouvait d'accord tous les deux quand il lâchait ses comédiens, Jean-Marie Amato en tête : " Allez-y, c'est du Gatti ! "

Indiscutablement, la pièce a rencontré son public, à tel point que, pour en finir avec la polémique, Vilar a convoqué la critique face au public, au Théâtre Récamier. La salle était comble. Seul le journaliste de *Libération* est venu. Il avait été un des plus virulents alors que j'étais moi-même journaliste au même journal, ce qui n'était guère confraternel, il faut bien le dire, mais enfin il est venu... Vilar m'a alors appris à ignorer la critique journalistique, à tel point que lorsqu'il m'est arrivé, plus tard, d'obtenir de bonnes critiques, je m'interrogeai : quelque chose ne va pas ! Si la critique est bonne, c'est que la pièce est mauvaise !

Après *Le Crapaud buffle*, nous devions présenter une autre pièce, *Les Menstrues*, que j'avais écrite en revenant des camps. Elle faisait appel poétiquement à un poème dogon et Vilar était le premier à me recommander : " Mets-nous dans le coup, les Dogon, c'est trop loin... " C'est ainsi que cette pièce est devenue *L'Enfant rat* : nous voulions porter un enfant roi, et nous accouchons d'un enfant rat. Et puis Vilar a dû renoncer à l'expérience du Récamier, et c'est Gabriel Garran qui, beaucoup plus tard, montera la pièce au Théâtre International de Langue Française.

Petit à petit, il y eut moins de promenades... Plus tard, Vilar interviendra très catégoriquement à l'occasion de la censure de *La Passion du général Franco*. Plus tard encore, j'ai rejoint Avignon pour annoncer aux gauchistes que je restais ce que j'étais mais que je cessais tout rapport avec eux après le coup du " Vilar Salazar ". De façon définitive, mon choix, c'était Vilar. Mon choix, c'est toujours Vilar.

Propos recueillis par Jacques Téphany

La vidéothèque de la Maison Jean Vilar possède entre autres nombreux documents autour d'Armand Gatti, la réponse télévisée faite par Vilar aux critiques du *Crapaud-Buffle*.

Au Guatemala, Gatti a découvert l'univers des légendes indiennes. Bien plus qu'avec des armes, c'est avec ces légendes que les Indiens ont lutté contre les conquistadores. Et ce sont elles encore qui animent leur résistance et leur survie.

[...] Le chant d'amour des crapauds-buffles, raconte la légende inca, guida les conquistadores dans leur rêve d'or et de pouvoir. Mais les têtes voyagent plus vite que les corps. D'où le délire qui perdit la plupart d'entre eux.

Ici, ce délire est à l'œuvre. Bien des siècles après. Dans la tête du dictateur don Tiburcio rêvant de métamorphoses décisives. Et par-dessus tout : de celle qui le rendrait maître du temps. Qui lui permettrait de recommencer la conquête. A son propre compte. De réécrire ici et maintenant la bataille de Sacsahuaman où Pizarre l'emporta sur Atahualpa.

On le voit, le délire de don Tiburcio n'est peut-être que la version grotesque des rêves de grandeur de Ts'in che Houan-ti. Comme *Le Poisson noir*, *Le Crapaud-buffle* est une pièce sur le pouvoir. Un voyage intérieur dans les délires qui hantent les prétendants au pouvoir absolu. En 1959, avec *Le Crapaud-buffle*, Gatti fait son entrée sur la scène théâtrale française. Jean Vilar monte la pièce. Au Théâtre Récamier qu'il vient justement d'ouvrir pour y présenter des auteurs contemporains.

Ce sera un échec cuisant. La critique accuse Vilar de dilapider l'argent public (l'expérience du Récamier s'arrêtera peu après). Gatti, sur lequel la même critique s'acharne, pense même tirer un trait sur le théâtre (d'autant que le cinéma l'attire de plus en plus - il réalisera *L'Enclos* l'année suivante). Mais Vilar ne l'entend pas ainsi. Si la critique s'est acharnée, le public, lui, n'a pas fait défaut. « Tu te dois à ce public », dira Vilar. Gatti accepte le pari.

Michel Séonnet

(*Armand Gatti - Œuvres théâtrales*, Tome I, Verdier)

Jean Rouvet

... un administrateur général est chargé de donner suite aux projets du directeur, et d'assurer l'équilibre financier de l'affaire ...

(contrat du directeur)

... je rencontrai à la Lorelei notre hôte : un garçon vif, clairvoyant, d'apparence inépuisable...
Quand je rentrai à Paris, et que Jeanne Laurent me pressa de nommer rapidement un administrateur, je répondis : Jean Rouvet. À dire au de distance, il est clair, pour moi, que notre union fut totale...
Nous unissaient la hantise - absolument - d'un ordre à créer, d'une discipline exigeante, et... la volonté... de remplir la mission populaire de ce Théâtre ...

Jean Vilar.

(texte écrit en 1960, relu en 1966)



- ▲ Preuves émouvantes de l'admiration qu'il lui portait, on trouve parmi les trésors confiés par les enfants Rouvet, des cartels merveilleusement calligraphiés de la main même de Jean Rouvet, recopiant des phrases-clés de Jean Vilar, la signature de ce dernier faisant l'objet d'un collage !

Nous avons choisi celui-ci en raison de la force de l'hommage, mais Rouvet ne copiait pas seulement ce qui le concernait et nous livrerons prochainement aux amis de la Maison Jean Vilar la primeur de cette anthologie à usage personnel...

Jean Rouvet fut le géomètre génial de l'artiste Jean Vilar. Ni Avignon ni le T.N.P. n'auraient été les mêmes si Vilar n'avait pas, dès 1951, rencontré cet animateur issu des mouvements de jeunesse, administrateur rigoureux et organisateur visionnaire. Ce grand duo est l'inventeur d'une relation au public révolutionnaire à travers le concept de l'abonnement, un soin tout particulier apporté à l'accueil du public (suppression des pourboires, fascicules des œuvres présentées, débats avec les collectivités, rencontres avec les spectateurs, week-ends, bals, accueil en musique...)

Nous reviendrons un jour plus longuement sur cette personnalité exceptionnelle qui fit du T.N.P. un modèle d'administration théâtrale, et ce d'autant mieux que sa fille Anne-Françoise et son fils Jean-Christophe ont récemment confié à la Maison Jean Vilar un ensemble d'archives personnelles qui viennent encore enrichir ses collections.

Actualité de la Bibliothèque nationale de France

La 3^{ème} édition des journées professionnelles de la BNF consacrées cette année à l'offre culturelle en bibliothèque a eu lieu les 2 et 3 décembre dernier sur le site de Tolbiac. Deux journées de réunions pour évoquer la révolution culturelle des bibliothèques françaises qui multiplient les chemins d'accès au livre, à l'écrit et à l'image. Les expériences rapportées montrent l'extrême diversité des situations et des réponses aux questions induites par les 3 thèmes de ces journées : exposer, éditer et rencontrer.

- Qu'est-ce qu'exposer en bibliothèque, quelle articulation entre collections, travail scientifique et exposition ?

- Quels produits éditoriaux pour une bibliothèque ?

- Quelles actions pour quels publics étant entendu qu'en matière culturelle la logique d'offre (le livre en l'occurrence) n'est plus suffisante. Cette dernière thématique ouvre des perspectives tout à fait novatrices du côté de l'action éducative, des rencontres et manifestations culturelles et de plus en plus du côté des sites web, nouvel outil de diffusion culturelle.

Nous signalons à ce propos le site de la MJV www.maisonjeanvilar.org qui propose un parcours biographique illustré de Jean Vilar. Sur le site de la BNF www.bnf.fr, dans la rubrique offre culturelle on trouve des expositions virtuelles (prolongement d'expositions après fermeture) et les dossiers pédagogiques correspondants. L'ensemble permet de travailler à distance sur le thème d'une exposition qu'il n'a pas été possible de visiter. L'exposition sur le thème de la mer qui se termine en janvier à Paris a donné lieu entre autres à un atelier d'écriture en ligne animé par François Bon. Modalités et résultats consultables sur site autour de l'exposition *La Mer*.

Grâce à l'enthousiasme
et à l'énergie de Yannick Mercoyrol,
attaché culturel au Consulat
Général de France à Chicago,
le théâtre français contemporain
a trouvé dans la capitale du
Midwest une tribune d'exception.

La Maison Jean Vilar aux États-Unis

Du 1er octobre au 30 novembre, une vingtaine d'auteurs ont été présentés dans un souci de diversité : Philippe Minyana, Matéi Visniec, Jean-Luc Lagarce, Armand Gatti, Fernando Arrabal, Victor Haim, Fabrice Melquiot, Nathalie Sarraute, Michel Vinaver, José Pliya, Emmanuel Darley, Bernard-Marie Koltès, Marc Israël-Le Pelletier, Éric Chevillard, Valère Novarina, traduits dans la langue de Tennessee Williams ou joués en version originale.

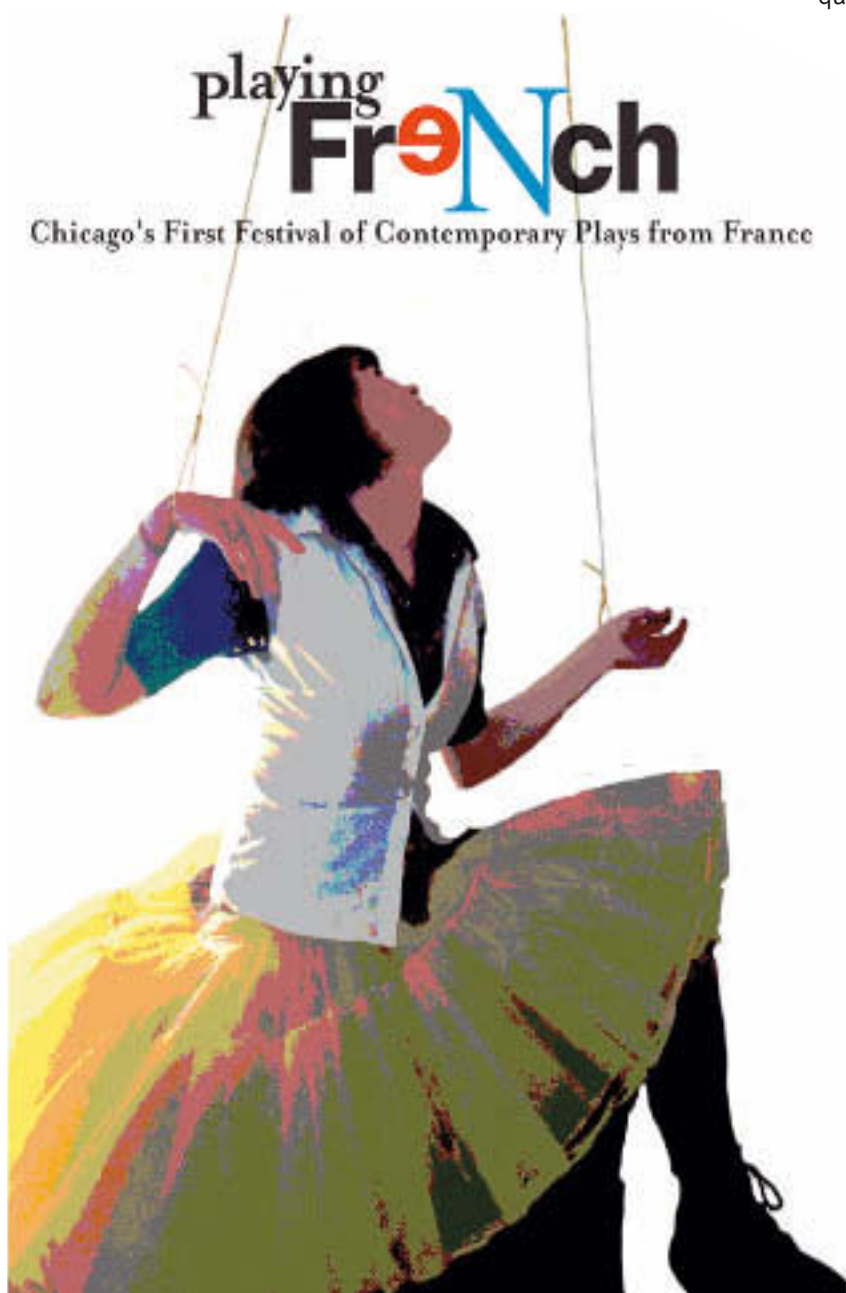
Playing French fut également l'occasion d'une série de rencontres entre auteurs, metteurs en scène, universitaires et public, auxquelles la Maison Jean Vilar participa activement.

Michel Azama, Armand Gatti, Matéi Visniec, Philippe Minyana, l'actrice Dominique Frot, Sabine Bossan (Entractes - S.A.C.D.) ont témoigné de la vitalité de l'écriture contemporaine à Northwestern University, Chicago University, De Paul University, l'université de Wisconsin à Milwaukee...

Près de 6 000 personnes ont assisté à cette manifestation largement couverte par la presse et les radios. *Black battles with dogs* de Koltès et *Adramelech's monologue* de Novarina suscitèrent sans doute le plus grand étonnement ("stunning examples of French theater!").

En plein malentendu politique franco-américain, *Playing French* s'est affirmé comme une respiration tendant à une meilleure compréhension entre les deux pays. Nous invitons les lecteurs des Cahiers de la Maison Jean Vilar à se rendre sur le site www.playingfrench.org pour prendre connaissance de tous les détails de l'événement et des comptes-rendus de presse.

Profitant de sa présence aux États-Unis, l'Alliance française a d'autre part demandé à Jacques Téphany d'assurer plusieurs conférences sur l'exception culturelle française à travers la question du théâtre populaire et du Festival d'Avignon. C'est ainsi qu'il a eu le privilège de se rendre à Minneapolis, Purdue University (Indianapolis), Miami et Washington D.C.. Il a été partout reçu dans une ambiance politiquement électrique, pour cause d'élections présidentielles !



La Chartreuse

Au revoir Daniel Girard...

Ainsi l'ami Daniel Girard quitte la Chartreuse qu'il aura animée de sa présence cardinale (*sic*) pendant plus de 17 ans puisqu'il faut ajouter à ses années de direction deux années de compagnonnage avec Bernard Tournois...

Daniel est un fils de l'éducation populaire à travers son expérience des Maisons des Jeunes et de la Culture. Mais c'est avec l'humour qu'on lui connaît qu'il évoque d'abord sa période militaire de psychotechnicien au cours de laquelle un psychiatre, fou de théâtre, lui donnera le virus des ciné-club, jazz-club, photo-club et autres clubs de théâtre... Pour sa première expérience, il a la chance de diriger la M.J.C. de Notre-Dame-de-Gravenchon / Port-Jérôme, commune alors fertilisée par les pétrodollars de l'activité pétrolière ! On le retrouve à Vincennes, au Théâtre Daniel Sorano où il permet à Jorge Lavelli de découvrir, dans la bibliothèque, *Le Concile d'amour* qui fera la fortune du metteur en scène argentin. Spécialiste des situations difficiles, il est nommé à Houilles qui sera la seule M.J.C. à s'insurger contre certaine disposition du ministre de la Jeunesse et des Sports, Joseph Comiti. Contraint de démissionner, il n'attendra pas deux mois (belle époque que celle où l'on ne restait pas plus de deux mois au chômage !) pour retrouver un poste de responsabilité, et même pour avoir le choix entre la direction des activités culturelles des usines Peugeot à Montbéliard et celle des affaires culturelles de la ville de Pontoise. C'est en faveur du sénateur-maire de cette ville, également président de la Région parisienne (qui n'est pas encore administrée en départements) que penche le destin de Daniel. Personnage hors normes, Adolphe Chauvin, grand prince libéral, appuie une programmation audacieuse où rayonnent les talents de Patrice Chéreau, Ariane Mnouchkine, Peter Brook entre tant d'autres... Le Centre d'action culturelle de Cergy-Pontoise (on ne parlait pas encore de scène nationale) relève alors d'une mission interministérielle pour la construction des villes nouvelles. C'est sans doute au cours de ses huit années de direction (1971-1979) que Daniel Girard se passionnera pour l'architecture en participant à l'édification de deux salles de théâtre...

Appelé par Philippe Tiry dans l'équipe légendaire (*re-sic*) de l'O.N.D.A. (Office National de Diffusion Artistique), Daniel en sera l'un des conseillers techniques les plus actifs avant de rejoindre Villeneuve-lez-Avignon où il installera le Centre National des Écritures du Spectacle tout en œuvrant inlassablement à l'embellissement d'un incomparable ensemble patrimonial et culturel. Sa complicité avec son président, Jacques Rigaud, n'est certes pas étrangère à la réussite d'une belle histoire. Et si d'aventure Daniel s'ennuie dans sa retraite, qu'il ne doute pas que ses amis de la Maison Jean Vilar sauront faire appel à ses compétences et à son amitié toujours enthousiaste !



Un passage de témoin dans la joie... Exemple trop rare pour ne pas être signalé !
PHOTO C.N.E.S. LA CHARTREUSE.

Un fonctionnaire de l'État, ancien élève de l'École nationale d'administration, ancien directeur régional des affaires culturelles (DRAC) de la région PACA puis de la région Languedoc-Roussillon, qui renonce aux lambris du pouvoir pour les chemins de traverse de l'action culturelle (d'ailleurs mieux adaptés à la pratique de la motocyclette), ne peut pas être un homme tout à fait inintéressant, même si son patronyme est une source de fautes de graphie. Bienvenue, donc, à François de Banes Gardonne, nouveau directeur de la Chartreuse de Villeneuve-lez-Avignon, et entretien...

Je suis considéré comme un gestionnaire mais je me soigne depuis vingt-cinq ans, sans cesser de travailler dans et pour les régions. Très tôt j'ai éprouvé ce besoin de " vivre en province " et d'œuvrer à la décentralisation au sens large, dans tous les domaines de la vie culturelle. C'est pourquoi j'espère être accueilli dans mes nouvelles fonctions avec une certaine légitimité, même et surtout si je suis conscient de la nécessité où je suis d'apprendre un nouveau métier... Un métier que je connais, mais de l'autre côté de la barrière. Me voici désormais dans un rapport direct et quotidien aux artistes : bonjour la vie nouvelle !

Ce qui me séduit depuis toujours dans la Chartreuse, c'est sa dualité : il s'agit à la fois d'un monument historique de l'État qu'il faut gérer comme tel, mais aussi d'un lieu qui abrite une institution de création théâtrale. La partie gestion du monument est évidemment celle qui m'est, de prime abord, la plus familière. Pour l'autre partie, la partie artistique, je m'imprègne de l'intelligence de ces murs, je m'acclimate, j'écoute, j'observe...

...bienvenue François de Banes Gardonne

Au moment où je me trouve de ma prise de fonction, je crois pouvoir définir trois grands domaines de réflexion. D'abord les écritures du spectacle : Daniel Girard et son équipe ne m'ont pas attendu pour les explorer et elles sont désormais constitutives de l'établissement. Je ne m'inscris pas dans une rupture : il s'agit pour moi de poursuivre l'expérience en accentuant son élargissement aux écritures non textuelles, aux arts de la rue (les années 2005/2006 seront marquantes à cet égard), à l'interdisciplinarité. Le discours des danseurs, comédiens, auteurs, plasticiens... sur les arts du spectacle se renouvelle sans répit et la Chartreuse est un des lieux essentiels où cette réflexion peut encore et toujours s'épanouir.

Deuxième réinvention (car on n'invente rien, n'est-ce pas ?) : faire revenir ici les arts plastiques dans leur expression la plus récente et par le biais des institutions qui les forment comme les FRAC et le FNAC (fonds régionaux ou fonds national d'art contemporain), les écoles d'art, etc. Nous ferons en sorte que les propositions que nous feront ces artistes s'inscrivent dans les perspectives offertes par les écritures du spectacle. Ce sera aussi une occasion de réunir les trois régions limitrophes, PACA, Languedoc-Roussillon et Rhône-Alpes. La Chartreuse peut servir à ce désenclavement des institutions artistiques qui ont quelque peu tendance à s'enfermer dans leurs limites géographiques.

Troisième orientation : ne pas oublier que la Chartreuse est un centre de rencontres. Ce domaine est lui aussi en perpétuelle mutation et nous devons nous attacher à accueillir ici les gens qui sont dans la théorie, la pensée, la philosophie, ou tout autre domaine en phase ou en contradiction avec les artistes du spectacle vivant que nous aurons en résidence. Il faudra en outre tout mettre en œuvre pour concrétiser le discours européen des centres de rencontres et tisser des liens avec les pays de la Communauté.

Enfin, il est important de signaler que le ministre vient d'inscrire dans un projet commun la Chartreuse et le fort Saint André. Dans les deux ou trois années qui viennent, nous aurons donc la responsabilité de nouveaux lieux, de nouveaux espaces.

Nous sommes, tous ensemble, sinon devant une page blanche, du moins devant une ère nouvelle. Les pionniers du Festival, de la Chartreuse, de la Maison Jean Vilar s'éloignent, de nouveaux responsables prennent les rênes... Ils ont eux aussi une histoire à raconter, une histoire amoureuse ou une histoire de famille, je ne sais. Feront-ils mieux, moins bien ? Différemment, à coup sûr !

L'espace Avignon-Villeneuve, cette maison de la culture à ciel ouvert est une affaire assez exceptionnelle ! Les insti-

tutions ou les établissements artistiques, culturels, ont chacun leur identité et leur objet propre. Le Festival est l'événement d'un moment ramassé dans l'espace et le temps de juillet, même si Hortense Archambault et Vincent Baudriller insistent à juste titre sur leur implantation avignonnaise. La Chartreuse, elle, s'inscrit dans la durée et la permanence de l'année tout entière. Ensemble nous devons concourir à la recherche d'un point d'orgue, en été, qui exprime notre compagnonnage, osons le mot : notre consubstantialité ! En 2005, notre alliance sera nourrie de la présence, à la Chartreuse, de Jean-François Perret qui va travailler avec un spécialiste de la robotique. Pour 2006, j'ai hâte de rencontrer Josef Nadj qui sera l'artiste associé du festival...

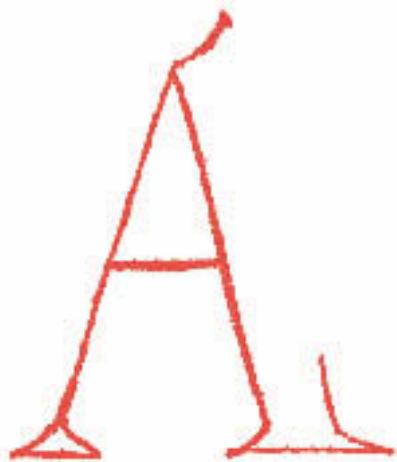
Quant à la Maison Jean Vilar, j'éprouve à son égard le même souci de partenariat en miroir, en quelque sorte, et je ne doute pas que nous aurons des actions communes à entreprendre, la question de la permanence tout au long de l'année, l'hiver plus encore que l'été, ne laissant pas d'être préoccupante. J'ai cru comprendre que la Maison s'oriente elle aussi vers une réflexion aux confins de la sociologie, de l'histoire, de l'ethnologie, et ne se limite pas au culte du passé. Je suis également très attiré par une approche anthropologique des territoires artistiques, à l'instar de Daniel Fabre, ce chercheur du CNRS dont l'étude sur la relation de la Cité de Carcassonne avec la ville moderne de Carcassonne est passionnante. Ainsi, où se placent la Chartreuse et le fort Saint André dans leur environnement proche ? Cette anthropologie est peut-être un moyen de permettre à nos visiteurs, à nos usagers, de se réapproprier nos monuments, nos Maisons, nos forts, nos Chartreuses...

*nous sommes
tous
ensemble
devant une
ère nouvelle*

Je prendrai l'exemple, assez bien repéré dans cette Chartreuse, des écrivains de théâtre : comment ne pas s'étonner devant l'extrême jeunesse des auteurs d'aujourd'hui qui s'inscrivent dans des pratiques d'écriture qui n'ont plus grand-chose à voir avec celles de leurs aînés dont les modalités de reconnaissance passaient essentiellement par le théâtre privé ? Il serait passionnant de comprendre également comment les autres grandes générations, celles de Beckett, Ionesco... ont elles-mêmes succédé, en la renversant, à une période non moins faste de l'écriture théâtrale, et d'approcher ces questions du point de vue de l'ethnologie...

Sur ces thématiques et bien d'autres, assurément, il me semble que la Chartreuse, la Maison Jean Vilar, le Festival d'Avignon ne manqueront pas de se rencontrer... au milieu du gué !

Propos recueillis par Jacques Téphany



Depuis leur nomination à la tête du Festival d'Avignon, Hortense Archambault et Vincent Baudriller ont manifesté leur volonté de rapprochement avec le public avignonnais. Non seulement l'un et l'autre se sont installés à Avignon, mais ils proposent chaque mois des rencontres animées par des intervenants, comédiens, metteurs en scène, auteurs..., impliqués dans la préparation du Festival. La saison dernière Pippo Delbono, Olivier Cadiot, Patrick Pineau et Eric Elmosnino, la compagnie KomplexKapharnaüm, et Frédéric Fisbach avaient activement participé à cette " mise en bouche " qui suscite un intérêt de plus en plus évident. Chaque mois, près de 400 spectateurs curieux participent à ces rencontres organisées dans différents lieux : Benoît XII, Saint Louis, Pénitents Blancs, Utopia...

Pour soutenir la Maison Jean Vilar...

et pour recevoir à domicile les Cahiers de la Maison Jean Vilar (parution trimestrielle), pour bénéficier d'une entrée libre à toutes les expositions et d'une remise sur les éditions de la Maison, adhérez ou renouvelez votre adhésion à l'Association Jean Vilar

Bulletin d'adhésion (à découper ou recopier) :

Nom, prénom :

Adresse :

Téléphone :

Profession (facultatif) :

Adhésion à partir de 25 euros (au-delà de 40 euros pour les membres bienfaiteurs)

Pour une première adhésion, cocher cette case :

Ci-joint chèque de :

Date :

Règlement à l'ordre de : **Association Jean Vilar**

Dans la perspective de l'édition 2005 du Festival, deux rencontres se sont déroulées à l'automne, l'une avec Jean Lambert-wild qui nous a présenté son aventure avec des indiens du Brésil, l'autre avec Jan Fabre et Luk Van Den Dries, qui nous ont initiés à l'univers multiforme de l'artiste associé du Festival.

En janvier, c'est Pascal Rambert qui présente son projet de l'été prochain dans les murs du Cloître Saint Louis.

Pour recevoir les informations sur les rencontres suivantes, inscrivez-vous auprès du Festival d'Avignon : Tél. 04 90 27 66 50 ou par mail : public@festival-avignon.com

La Maison Jean Vilar s'associe étroitement à ces initiatives de proximité qui ont porté l'année dernière les fruits les plus prometteurs.

L'Association Jean Vilar est subventionnée par le Ministère de la culture et de la communication, la Région Provence-Alpes-Côte d'Azur, le Conseil général de Vaucluse, la Ville d'Avignon.

Meilleurs vœux de toute l'équipe...

ASSOCIATION JEAN VILAR

Jacques Téphany

directeur délégué

Frédérique Debril-Cros

chargée d'administration

Mitzi Gerber

et **Isabelle Gargani**

accueil et vidéothèque

Francis Mercier

responsable technique

Fabrice Gerber

régisseur

Fernande d'Antonio

chargée d'entretien

BIBLIOTHEQUE NATIONALE

DE FRANCE

Département

Arts du spectacle

Marie-Claude Billard

conservateur

Sylvie Barce

Catherine Cazou

Monique Poulet

Elisabeth Roisin

Frédérique Zerach-Strich

bibliothécaires



Association Jean Vilar

Bibliothèque nationale de France

Ville d'Avignon

**8, rue de Mons
Montée Paul Puaux
84000 Avignon**

**Tél. 04 90 86 59 64
www.maisonjeanvilar.org**