

PORTRAIT ROBERT WILSON FESTIVAL D'AUTOMNE À PARIS

The Old Woman | Living Rooms | Peter Pan | Einstein on the Beach

Théâtre
de la
Ville
P A R I S

Robert Wilson / Mikhail Baryshnikov / Willem Dafoe
The Old Woman d'après Daniil Kharms
6 au 23 novembre

Robert Wilson / CocoRosie
Peter Pan de James Matthew Barrie
12 au 20 décembre

LOUVRE

Le Louvre invite Robert Wilson / Living Rooms
Exposition et performances
11 novembre au 17 février

châ
THÉÂTRE
-te-
MUSICAL
let
DE PARIS

Philip Glass / Robert Wilson
Einstein on the Beach
7 au 12 janvier

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
42^e édition

«Je suis l'ennemi acharné du naturalisme» Entretien avec Robert Wilson, par Jean-Pierre Léonardini, 2013	page 4
Wilson selon Wilson Entretien avec Robert Wilson, par Thierry Grillet, 1991	page 8
Robert Wilson / Mikhail Baryshnikov / Willem Dafoe <i>The Old Woman</i> d'après Daniil Kharms Théâtre de la Ville – 6 au 23 novembre	page 12
Le Louvre invite Robert Wilson <i>Living Rooms</i> Musée du Louvre – 11 novembre au 17 février	page 16
Robert Wilson / CocoRosie / Berliner Ensemble <i>Peter Pan</i> de James Matthew Barrie Théâtre de la Ville – 12 au 20 décembre	page 20
Philip Glass / Robert Wilson <i>Einstein on the Beach</i> Théâtre du Châtelet – 7 au 12 janvier	page 24
Biographies	page 28
Lieux partenaires	page 37
Partenaires médias	page 38

Une extraordinaire machine de liberté*

1972. Une année après avoir sidéré le public du Festival mondial du théâtre de Nancy avec l'extraordinaire raffinement de son *Regard du sourd*, Robert Wilson était invité de la première édition du Festival d'Automne. Il y reviendra plus de 18 fois en 40 ans. De *Einstein on the Beach* conçu avec Philip Glass (1976), que l'on aura l'immense bonheur de redécouvrir au Théâtre du Châtelet, à *L'Opéra de quat'sous* (2009), *Lulu* (2011) et *Peter Pan* (2013), imaginés pour la troupe du Berliner Ensemble que nous avons fait revenir à Paris, toute l'histoire du Festival d'Automne se lie à celle de Robert Wilson.

La splendeur de son univers sait, aujourd'hui encore, couper le souffle de toutes les générations de spectateurs, ceux qui le connaissent sur le bout des doigts comme ceux qui découvrent pour la toute première fois les ombres et clartés souveraines, la beauté plastique, la gestuelle à nulle autre semblable, l'émission des voix, la dramaturgie... tout ce qui fait qu'à lui seul, continuellement, Robert Wilson aura réinventé la notion même de spectacle.

Aussi, après le programme consacré l'an passé à Maguy Marin, qui inaugurerait un chapitre neuf du Festival d'Automne, je suis heureux que nous ayons réussi à bâtir cette année un grand portrait consacré à Robert Wilson, que le Théâtre de la Ville, le Théâtre du Châtelet, le Musée du Louvre, avec le généreux soutien de Pierre Bergé, s'unissent pour accueillir le metteur en scène, le dessinateur, le sculpteur, le plasticien, le collectionneur. L'artiste.

Emmanuel Demarcy-Mota
et l'équipe du Festival d'Automne à Paris

* Louis Aragon à propos du *Regard du sourd* dans l'article des *Lettres françaises*, 1971

Le Portrait Robert Wilson a été rendu possible grâce au généreux soutien de Pierre Bergé.

Avec le soutien d'agnès b.

agnès b.

En partenariat avec France Inter



« Je suis l'ennemi acharné du naturalisme. »

Entretien avec Robert Wilson
par Jean-Pierre Léonardini, avril 2013

Au Berliner Ensemble, le 17 avril dernier, le public n'en finit pas d'applaudir à la fin de la première représentation de *Peter Pan*. Robert Wilson, monté sur la scène au milieu de la petite foule des comédiens et des techniciens, sourit d'aise en toute simplicité. Gentleman maître de soi en toutes circonstances, artiste mondial accoutumé aux triomphes, artisan pointilleux et faiseur de miracles apte à régner sur la profusion des signes qu'il suscite, on sait que cet homme n'a plus rien à prouver, sinon le perpétuel dépassement de lui-même auquel son destin le voue. Il s'efface galamment devant les sœurs Casady, Bianca et Sierra, unies sous l'exquis label de CocoRosie. Serties dans leur excentricité belle, elles nous gratifient *a cappella* d'un *song* de leur cru. On se sépare à regret – sans un mât où s'accrocher – sur ce chant d'irrésistibles sirènes. Les applaudissements redoublent et l'on s'égaille dans la nuit bruisant de commentaires. La statue en bronze de Brecht assis, plus grande que nature, est doucement éclairée au milieu d'un petit chantier. On refait l'esplanade. Pour qui a connu, sur ce bord de la Spree, la société spartiate d'avant la chute du mur de Berlin, tout a tellement changé en un quart de siècle au bas mot. Commerces de luxe et immeubles d'affaires ont poussé autour de ce bon vieux Brecht en trois dimensions, sur les genoux duquel les enfants des écoles aiment à être photographiés. De l'art d'être grand-père sans l'avoir vraiment cherché.

Wilson est familier des lieux. Des *Sonnets*, de Shakespeare, à *Lulu*, de Wedekind, sur une partition de Lou Reed, sans oublier *Léonce et Léna*, de Büchner, *Le conte d'hiver*, de Shakespeare, *Le vol au-dessus de l'océan*, de Brecht, *L'Opéra de quat'sous* et *Woyzeck*, n'est-il pas un hôte privilégié du Theater am Schiffbauerdamm, où Brecht et Helene Weigel installèrent le Berliner Ensemble en 1954 ? L'amitié et l'admiration réciproques de Wilson et Heiner Müller en son temps ne furent pas pour rien dans cette collaboration

soutenue. Cela continue, de nos jours, sous la direction de Claus Peymann.

Rendez-vous est fixé pour l'après-midi du 18 avril, dans le jardin-brasserie installé au dos du théâtre. Confit d'admiration, dans mes petits souliers, j'attends le maître avec impatience. Il arrive enfin, se soumet aux questions.

Comment est né votre projet de monter *Peter Pan* ? Connaissez-vous de longue date l'histoire inventée par James Matthew Barrie ?

Tout enfant j'avais assisté, au lycée, à une représentation de *Peter Pan*. Autant que je m'en souviens, cela m'avait touché. Plus tard, à Broadway, grâce à un ami qui était son assistant, il m'a été donné de voir la réalisation de Jerome Robbins. J'en avais été très impressionné. Je trouvais déjà médiocre, en revanche, la version cinématographique de Walt Disney en 1953. L'ami qui m'avait permis de découvrir le spectacle de Jerome Robbins m'avait dit : « Ce serait bien pour toi, *Peter Pan* ». L'idée dormait, en somme, jusqu'à ce que Claus Peymann me demande : « Maintenant, qu'as-tu envie de monter chez nous ? ». Après un bref tour d'horizon, c'est lui qui m'a suggéré *Peter Pan*.

Votre spectacle semble loin du conte à destination de l'enfance et de la jeunesse...

C'est en effet très différent de la vision passablement sentimentaliste de Disney. Et de ce qu'avait produit Robbins. Je voulais que cela soit à la fois sombre et léger. La légèreté incombe à la musique de CocoRosie, toute de sensibilité aiguë. L'aspect sombre se trouve déjà dans le texte de la traduction en langue allemande effectuée par Erich Kästner. Le spectacle s'ouvre et se ferme sur la chanson de mort de Peter Pan. Il y est question d'un ange noir. Il est dit en substance que « Lorsque la nuit est au plus calme, / avant que blémisse le matin, / un sifflet froid passé

par la fenêtre / pénètre dans la poitrine / comme une flèche dans une pomme ». À la fin, tous chantent en chœur : « Mourir serait vraiment une grande aventure, mourir serait bien la grande aventure ».

Que trouvez-vous au Berliner Ensemble qui vous pousse à y revenir désormais si souvent ?

C'est une magnifique troupe aguerrie à l'alternance, capable de jouer Shakespeare un soir et autre chose d'aussi fort le lendemain. Et puis il y a qu'ici est préservée la meilleure tradition de fabrication théâtrale de l'Est européen. Costumes, perruques et masques, par exemple, sont faits maison, à la main, avec le plus grand soin. Cela n'existe quasiment plus ailleurs. En somme j'y trouve des conditions idéales, un peu comme à l'opéra, avec ma metteur en scène adjointe Ann-Christin Rommen, le costumier Jacques Reynaud et la dramaturge Jutta Ferbers.

Que pensez-vous, plus précisément, des comédiens du Berliner Ensemble ?

C'est un bonheur d'œuvrer ici, dans la mesure où les leçons de Brecht sont toujours ancrées en eux. Ils font naturellement fi du naturalisme et du psychologisme. Ils savent maintenir la distance entre eux et le public. Mes liens avec Heiner Müller tenaient, aussi, à cette défense et illustration du formalisme sur la scène. Je puis ainsi m'inscrire totalement dans cette école.

Quelle est votre méthode générale de travail dans la mise au point de vos spectacles, quels qu'ils soient ? Procédez-vous tout le temps d'une manière semblable ?

Je commence toujours par une page blanche où dessiner. Plus jeune, j'avais peur de n'avoir pas d'idées avant la répétition. Je trouve, maintenant, que c'est mieux de n'avoir pas d'idées. Je laisse la pièce me parler. Au début, il faut qu'il y ait beaucoup d'im-

provisations de la part des acteurs. Je souhaite qu'ils réagissent entre eux sans cesse. Je les observe éperdument. J'évalue. Je soupèse chaque geste, chaque mimique, chaque regard, chaque déplacement. Au début donc, c'est très ouvert, puis cela se fixe peu à peu. Il est indispensable de répéter à satiété, afin de parvenir à la plus parfaite mécanique, qui seule autorise la plus grande liberté dans le jeu, à l'instar de la pratique de la bicyclette, laquelle ne s'oublie jamais. N'est-ce pas ainsi, par des répétitions inlassables, qu'on peut jouer Mozart avec la même maîtrise à treize ans comme à quatre-vingts ? Je dis et je redis que la répétition quasi infinie autorise le jeu mécanique où se niche la plus totale liberté. À ce moment-là seulement, on peut se concentrer sur le temps de la représentation. Je pense à Charlie Chaplin qui, soit dit en passant, avait vu deux fois le *Regard du sourd*. Comme on lui demandait, dans son âge mûr, comment il pouvait être encore aussi souple et dansant, il répondit : « Mon cher, je fais cela depuis quarante-cinq ans ». De fait, il a toujours fait la même chose depuis ses débuts, enfant, au *music-hall* à Londres. Pour une séquence où il danse, il pouvait y avoir deux cents prises. La première fois, c'était spontané. Il remettait ensuite son corps sur le métier jusqu'à parvenir à l'automatisme absolu. Enfin libre. Il y a aussi que je partage avec Beckett l'admiration la plus résolue devant le jeu de Buster Keaton, l'autre maître de la danse et du temps. Chaplin, Keaton, deux modèles insurpassables propres à réduire à néant la moindre velléité de naturalisme, dont je suis, vous l'avez sans doute compris, l'ennemi acharné.

On peut manifestement déceler, dans votre *Peter Pan*, des indices d'ordre autobiographique...

C'est vrai. Il y a dans tous mes travaux des traces d'autobiographie. C'était sans doute encore plus flagrant dans *Hamlet a monologue*, que j'interprétais en 1995 à la MC93 de Bobigny, dans le cadre du

Festival d'Automne à Paris. C'est affaire de filiation, de rapport à la mère. Dans *Peter Pan*, n'est-il pas au fond question que de cela ? La petite Wendy ne se transforme-t-elle pas, en cours de route, en une mère terrible, mortifiée et mortifère ?

D'où l'atmosphère sombre...

Certes, mais je me dois de réitérer que CocoRosie tempère cet aspect par la grâce poétique de sa musique, qui se pose sur la noirceur du texte comme un masque. C'est comme le glacis sur un tableau. La tension naît dans l'espace situé derrière la musique.

À présent, Robert Wilson doit partir pour rencontrer bailleurs de fonds et mécènes, qu'il lui faut convaincre de mettre la main à la poche pour subvenir aux besoins du Watermill Center, ce laboratoire pour les arts de la scène qu'il a fondé en 1992 et qu'il anime dans l'État de New York. Dès lors, le thaumaturge se double d'un chef d'entreprise pragmatique. Il convient de se rappeler que son dessein le plus vraisemblablement ambitieux, *The CIVIL warS: A Tree is Best Measured When it's Down*, entamé en 1983 dans diverses villes de France et d'Europe, n'a pu être mené à terme, faute de subventions refusées aux États-Unis. Du coup, l'entretien, qui va se poursuivre à distance par courriels, de part et d'autre de l'Atlantique, prend forcément un tour plus lapidaire.

Depuis sa création, en 1976, l'opéra *Einstein on the Beach* ne cesse d'être repris par vos soins. On peut imaginer qu'il en sera de même dans cent ans. Comment appréciez-vous cette longévité exceptionnelle ?

La structure d'*Einstein on the Beach* est classique. Les classiques, n'est-ce pas, sont ce qui perdure. Elle se présente ainsi : Acte I, avec les thèmes A et B ; Acte II, avec les thèmes C et A ; Acte III, avec les thèmes B et C ; Acte IV, associant pour la première fois les trois thèmes, A, B et C.

L'œuvre comprend des interludes, que je nomme *knee plays* (« jeux » ou « pièces » « de genoux »), placés avant et après les quatre actes. Il y a cinq *knee plays*. Ils sont plus courts et plus ramassés, comme les bourgeons d'une fleur. Les scènes les plus longues sont comme l'ouverture de la fleur.

L'espace est organisé selon les catégories classiques de la peinture : portraits, natures mortes, paysages. Les *knee plays* sont des portraits. On les voit au premier plan. Les scènes A et B sont des natures mortes et occupent le milieu de la scène. Quant aux scènes

les plus au fond, qui constituent les parties C, elles ont fonction de paysages.

La création de *The Old Woman*, avec deux artistes d'envergure planétaire, Mikhaïl Baryshnikov et Willem Dafoe, constitue sans conteste, pour la mémoire de Daniil Kharms, une superbe revanche posthume. Comment avez-vous découvert ses écrits ?

Le texte de *The Old Woman* m'a été suggéré par mon ami Wolfgang Wiens. Cela faisait un certain temps que je discutais avec Mikhaïl Baryshnikov de la possibilité de travailler avec lui. Il y a un an, environ, nous avons donc décidé de monter *The Old Woman*. J'ai été attiré par l'œuvre de Daniil Kharms parce qu'elle me rappelait mes premiers textes pour *A Letter for Queen Victoria* ; *I was sitting on my patio and this guy appeared I thought I was hallucinating* et *Death Destruction and Detroit*, entre autres. Ces partitions verbales pour mes spectacles ne rimaient strictement à rien. C'est la première raison de mon intérêt pour les mots de Daniil Kharms. J'ai été aussi retenu par ses dessins, par le fait avéré qu'il fut également un artiste plasticien. De surcroît, j'avais très envie de travailler à nouveau avec Willem Dafoe. Je vois ces deux hommes, Mikhaïl Baryshnikov et Willem Dafoe, comme les deux faces de la personnalité de Daniil Kharms.

À présent, l'échange est clos. On peut saisir pourquoi Robert Wilson s'est montré moins disert au sujet de *The Old Woman*. Travail en cours. La création est prévue au Festival International de Manchester du 4 au 7 juillet. On imagine – bien que Robert Wilson apparaisse comme le calme personifié, la fièvre cachée sous un dehors impassible – la noria frénétique des répétitions, vaillamment assumée par ces deux virtuoses que sont Mikhaïl Baryshnikov et Willem Dafoe. Ils seront au Théâtre de la Ville du 6 au 23 novembre, dans le cadre de la quarante-deuxième édition du Festival d'Automne à Paris, grâce auquel a été préméditée, en collaboration avec le Théâtre de la Ville, le Théâtre du Châtelet et le Musée du Louvre, une sorte d'apothéose en l'honneur de Robert Wilson, prodigieux chef d'orchestre d'inouïes fantasmagories perpétuellement renouvelées. Ne demeure-t-il pas néanmoins extralucide, cet enchanteur qui, depuis presque un demi-siècle, nous change l'œil et l'esprit par ses tours innombrables ?

Traduction Barbara Turkiyer

Robert Wilson au G.U.M., Moscou, 1988
© Grischa Meyer



Wilson selon Wilson

Entretien avec Robert Wilson
par Thierry Grillet, octobre 1991 (extraits)

L'entretien qui suit s'est déroulé en octobre 1991, à Berlin. Robert Wilson démarrait les premiers «workshops» de *Dr Faustus Lights the Lights* de Gertrude Stein, avec de jeunes Berlinoises de l'ex-Est. L'ensemble de cet entretien est extrait du *Bon plaisir de Robert Wilson*, diffusé sur France Culture le 23 novembre 1991, et a été publié dans la revue *Théâtre/Public* n°106, datée de juillet-août 1992.

I – I Know He Has A Lotta Projects ! II – I Didn't Like Theatre

Bob, parlez-moi de votre enfance à Waco !

Mon père était avocat. Il était maire et gérant municipal de la ville. Ma mère venait d'un orphelinat. Elle était... plutôt sévère. Mon père était plus ouvert. Ils ne s'intéressaient pas tellement à l'Art.

Où se trouve Waco ?

C'est au centre du Texas. Je me souviens d'une chose à propos de ma mère, quand j'étais «jeune» (je devais avoir huit ans) ; elle était au téléphone, elle devait parler à une amie : «Je ne sais pas ce que fait Bob mais je sais qu'il a des tas de projets !» (*Rires*) Et mon père me disait : «Tu fais trop de choses, tu devrais lever le pied, faire les choses une par une. Tu en fais trop.» Les gens me disent la même chose aujourd'hui : j'en fais trop, je devrais prendre le temps de faire soigneusement ceci et ensuite cela. Je crois que ça a toujours été dans ma nature de... d'avoir des projets et de faire plusieurs choses à la fois.

Ils étaient très croyants ?

Hmm mmu...! Un petit peu ! Le centre du Texas était très... puritain. On n'y aurait pas vu de femmes en pantalon. Les gens n'allaient pas au théâtre : c'était un péché. Mais Abraham Lincoln est mort dans un théâtre ; pour un président, c'était la honte. Parce qu'un théâtre était un lieu immoral. Ils avaient un peu hérité de cet état d'esprit.

À cette époque, je crois que vous aviez déjà mis en scène vos camarades dans de courtes pièces de théâtre ?

Hmm... oui, j'en ai tâté un peu. Enfin, sans vraiment penser que j'allais monter des pièces dans mon garage ! Je n'ai jamais vraiment... (*dubitatif, tout à coup*) peut-être que si, après tout ! Je ne pourrais pas dire que je n'ai jamais pensé à faire du théâtre.

Quand vous est venue l'idée de faire du théâtre ?

Comment dire ? Je l'ai fait et... tout en pensant toujours que je ferais autre chose et que cela, c'était... un peu accessoire mais... Je pense que ça doit être quand j'ai monté *Le Regard du sourd* à Paris et qu'on est venu me dire après la première : «Si tu veux, tu peux faire du théâtre toute ta vie. Tu as eu un succès phénoménal.» Et... Je n'aimais pas le théâtre. (*Un temps*) Ce qui m'intéressait, c'était... la danse... l'architecture. Ce qui me déplaisait dans le théâtre, c'était que... c'était comme un art du décor et... si je devais faire une chaise pour le théâtre, c'était comme si je faisais une sculpture ; ou encore travailler l'espace théâtral c'était architecturer l'espace. Je m'intéressais au formalisme, la manière d'organiser l'espace, le rapport temps-espace-structure, et si l'on devait trouver un objet inscrit dans cet espace, il y était comme une sculpture, pas comme un élément de «décoration». Une chaise était là : elle était sculpture, pas accessoire de plateau ; plutôt comme un acteur, investi de sa propre vie, sa validité, son importance. La lumière est d'une importance capitale au théâtre en ceci qu'elle met en contact les sens de l'ouïe et de la vue – elle nous aide à entendre et à voir, et c'est pourquoi une lumière architecturée peut fonctionner comme un acteur. Mettons que vous éclairiez un objet ; vous éteignez toutes les autres lumières... et là se produit un jeu, et la lumière assume une fonction d'acteur.

[...]

IV – The World Is A Library

J'aimerais revenir à ce que nous avons vu aujourd'hui au cours des répétitions. Est-ce que ces mouvements que vous avez indiqués appartiennent à une gestuelle que vous avez définie ? Un... «geste wilsonien» ?

Vous savez, j'ai eu de la chance. J'ai eu l'occasion de travailler au Brésil en 74 (à São Paulo et à Bahia). Avant, j'avais travaillé en Iran.

Pour KA MOUNTAIN ?

Oui. J'ai travaillé au Japon, en Scandinavie. J'ai travaillé en Australie. Alors, après vingt-cinq ans de travaux placés sous ce signe, on s'est constitué un vocabulaire qui procède de toutes sortes de cultures et d'idées. Il m'arrive de me voir... comme une cérémonie à Bahia... une jungle brésilienne. Ce que je fais est redevable au *Kabuki* ou au *Nô* ou... un Tennessee Williams que j'avais vu à Minneapolis... Madeleine Renaud dans *Oh les beaux jours*, ou Peter Larre dans *Golden Windows*... Oui, c'est une multitude de cultures. C'est étudier le dernier spectacle de Marlène Dietrich à Londres. C'est méditer sur le fait que... il y a quelqu'un en ce moment même à Bahia qui décapite un poulet ou... C'est dingue, c'est ceci, cela... Marlène Dietrich... Oui, une foule de choses ! [...]

Je repense à ce geste étrange : cet homme qui se visse la tête avec un crayon.

Je ne sais plus d'où m'est venue l'idée du rapport entre la vis et la tête mais... Hmmoui, le monde est une bibliothèque : on pique quelque chose ou un élément d'un tableau ou d'une performance. Et ensuite tu l'apportes sur scène et tu le formalises. Pour moi, ça a toujours été important : marcher en scène. La scène est quelque chose de spécial. Il faut que mon comportement y soit différent. Il faut que mon écoute, mes gestes et mes déplacements soient différents... La scène n'est pas un lieu privé. C'est un lieu spécial. Et l'on éprouve du respect en pénétrant dans cet espace. Et c'est un forum !... Et l'important, une fois dans ce forum, c'est d'y poser une question... Et... tenez, Peter Stein va commencer son *Faust*, et c'est admirable... mais trois ans de gestation avant de démarrer ! Moi, c'est tout le contraire : je ne veux pas en parler, je déteste en parler, je veux le faire. Je veux tout de suite passer à l'acte et en recueillir l'expérience. Je ne veux pas savoir pourquoi je fais une chose. Je ne veux jamais savoir pourquoi. Si tu sais pourquoi tu fais quelque chose, ne le fais pas ! Et je ne dis pas ça à la légère : ne le fais PAS ! Si tu sais pourquoi tu le fais, laisse tomber ! En revanche,

si tu ne sais pas pourquoi tu vas le faire, ni comment tu vas t'y prendre, alors fais-le ! C'est ça qui m'intéresse. Et... c'est peut-être quelque chose qui est spécifique à ma génération, cette tendance à...

Quelle génération ?

Je dirais, celle de gens comme Rauschenberg ou Cage ou Merce Cunningham. (*Un temps*) Ils ne savent pas. Ce qui les incite à le faire, c'est précisément qu'ils ne savent pas pourquoi ils le font... Et c'est toujours une telle invite pour le public ! Observez le travail de Dali – c'est un grand artiste –, il y a toujours quelque chose qui me gêne parce que je sais qu'il a une idée. (*Rire bref*) Et ce n'est pas son idée qui m'intéresse. Dans les travaux de la plupart des metteurs en scène européens, je perçois l'idée. Et c'est cette idée seule qui motive leur travail. Pour moi, il y a quelque chose qui manque. Et c'est ce qui manque qui m'intéresse. Ce qui m'intéresse, c'est une sorte de... ce que je ne sais pas. Et c'est là la raison de faire quelque chose. [...]

V – I'm Bob Eye, the Joker Maan !

[...] Je me jette dans un taxi. J'arrive à l'aéroport : c'était dix minutes avant le décollage. J'avais déjà été en retard à l'aéroport d'Amsterdam, alors je savais comment m'y prendre. Donc je ne vais pas au guichet d'enregistrement, je vais directement au bureau du superviseur de la KLM. Et je vais trouver la superviseuse, je lui dis : «Est-ce que vous pouvez m'aider ? Je suis très, très en retard et je dois lever le rideau à Berlin, ce soir. Il faut que je monte dans cet avion !» Alors elle dit : «Hah ! dix minutes, je ne sais pas. Mais donnez-moi votre passeport, je vais voir ce qu'on peut faire.» Alors elle appelle quelqu'un sur son talkie, elle court me faire établir mon billet, prend mon passeport. Nous avions deux chariots de bagages (!) : on embarque les bagages. Donc j'avais encore une correspondance à Hambourg, avec deux heures d'attente. Alors j'arrive là-bas, je décharge mes bagages de l'avion, je les enregistre à la PAN AM et je réserve ma place.

Puis je sors acheter cinq cartes postales et je prends un journal. Ensuite je me rends au bar. Je commande

une bière que je bois en rédigeant mes cartes postales. Puis je vais jusqu'à la poste. J'achète cinq timbres que je colle sur les cinq cartes postales et je demande où je peux les poster. Et la femme qui m'a vendu les timbres me dit : « Il y a une boîte à lettres juste dehors. » Alors je vais jusqu'à la boîte et je poste mes cartes. Sur ce, je m'en retourne au bar, je bois une bière en lisant le journal. L'avion devait partir à 4:40. Je jette un coup d'œil et, voyant qu'il est 4:20 : « Oh ! je ferais mieux d'y aller. » Alors je plie le journal ; mon regard s'abaisse jusqu'au comptoir du bar et qu'est-ce que j'y vois : mes cinq cartes postales ! « Non, mais ce n'est pas possible ! Je viens de les poster !! » (*Rires*) Et alors je commence à chercher mon billet : je ne le trouve nulle part ! « Oh ! Seigneur ! dites-moi que ce n'est pas vrai ! Mais si, j'ai posté mon billet à la place des cartes postales !!! » (*Les rires redoublent.*) Alors je retourne à la poste voir la femme qui m'avait vendu les timbres et je lui dis : « Madame, vous n'allez pas le croire, mais j'ai mis mon billet à la boîte au lieu de mes cartes postales !! Est-ce que vous pouvez l'ouvrir ? » Elle me dit : « Non, le seul qui puisse, c'est le facteur. » Je ressors jusqu'à la boîte et je lis : « Prochaine levée 4:30. »... « Nom de Dieu, je peux peut-être encore m'en sortir. » Je repars en courant dans le hall de la PAN AM jusqu'au guichet d'enregistrement et je dis à l'employée : « Madame, vous n'allez pas me croire, mais j'ai posté mon billet d'avion à la place de mes cartes postales. Mais le facteur arrive dans cinq minutes ! (*L'auditoire est mort de rire.*) S'il vous plaît, retenez l'avion. Il faut que j'y monte. Je dois démarrer un spectacle à Berlin ce soir ! » Je repars dans l'autre sens, j'arrive en même temps que le facteur. Je lui montre mon passeport, je lui explique que c'est bien moi, que j'ai glissé mon billet d'avion dans la boîte à lettres en croyant que c'était mes cartes postales. Et lui, il était tout perplexe, il ne comprenait rien à mon histoire, il ne parlait pas l'anglais ; moi, je ne parlais pas l'allemand. Je retourne voir la femme qui m'avait vendu les timbres et je lui dis : « S'il vous plaît, venez vite, au secours ! » Alors elle est sortie, elle a tout expliqué au facteur, qui m'a donné mon billet ; je lui ai donné mes cartes postales. (*Nouveaux rires*) Je suis reparti en courant vers le hall et j'ai eu mon avion au tout dernier moment.

VI – Watermill

[...] C'est très difficile à réaliser en Amérique. Je crois que j'aimerais bien le faire en France. Si j'allais voir Jack Lang et que je lui dise : « Est-ce que je peux créer un centre international... ? »

Où ça ?

Je ne sais pas. Mais selon toute vraisemblance, j'obtiendrais une aide. Je reviens de Suisse et quelqu'un m'a dit : « Vous savez, si vous voulez le faire ici, pas de problème. » Et, il y a deux ans, on m'a offert, ici même à Berlin, un théâtre. Et je ne veux pas faire ça. Vous comprenez : je suis un Américain... C'est très difficile à faire aux États-Unis, de trouver l'aide nécessaire, là-bas. Pratiquement aucune subvention à N.Y. City ou... Parce que nous sommes isolés en Amérique, on ne pense qu'aux Américains et à soutenir l'américanisme. Ce qu'il y a d'extraordinaire c'est que quelqu'un comme Michel Guy nous dise, à Philip Glass et moi : « Je vous passe commande pour *Einstein on the Beach*, vous allez en Amérique, vous créez l'œuvre à New York, je vous donne cent cinquante mille dollars pour créer un opéra à New York City... avec des Américains. » On ne verrait jamais des Américains donner de l'argent à des Français pour créer quelque chose en France. C'est vrai que la France a ça d'extraordinaire que... Et je ne suis pas en train de cirer les pompes du Français que vous êtes... mais c'est vrai que les Français ont donné asile à des gens comme Picasso, Peter Brook, Stravinsky... Et ce qu'ils ont fait : ils ont fait de la France un Centre International. Pas seulement pour les artistes français mais dans le sens d'un accueil international. [...]

VII – Text

Comment ressentez-vous l'importance croissante du texte dans votre travail ?

J'ai d'abord commencé, ainsi que vous le faisiez remarquer, avec des pièces qui étaient muettes et je m'intéressais aux silences structurés. C'est ce que les Français appellent un « opéra muet ». Je trouve que c'est une bonne définition car ce sont vraiment des silences structurés. Et, petit à petit, j'ai commencé à y adjoindre des textes ; des textes de Christopher Knowles, des choses comme de la poésie concrète, qui ne s'attachaient pas trop au contenu sémantique. Et, graduellement, j'ai utilisé différentes sortes de textes, dont certains avaient un impact sémantique plus évident. J'avais adapté différentes traductions, que j'ai ensuite confrontées avec mon travail formaliste du départ, c'est-à-dire fondé essentiellement sur le médium lui-même. Il s'agissait de différents auteurs, le plus important étant sans doute Heiner Müller. Ses textes sont très différents de ceux de Christopher Knowles, par exemple : ils sont complexes, ils ne se prêtent guère à l'interprétation, ils

ont une multiplicité de sens possibles.

Récemment, j'ai mis en scène un Tchekhov. Shakespeare aussi : j'ai fait un *King Lear*. Et puis j'ai travaillé avec l'écrivain américain William S. Burroughs ; un auteur espagnol, Vincente Mellino. Voilà, je commence à travailler avec des auteurs de styles et d'esthétiques différents.

J'ai ajouté des musiques à mes travaux, après avoir commencé avec des actes muets. C'étaient d'abord des quatuors à cordes et, plus récemment, la musique de Philip Glass, de Gavin Bryars, de Laurie Anderson. Depuis, j'ai écrit en collaboration avec Philip Glass, j'ai travaillé avec Giacomo Manzoni, à la Scala – pour une création. Maintenant c'est un compositeur espagnol, bref, un large éventail de compositeurs.

Est-ce que ça correspondrait, de quelque manière, à une esthétique wilsonienne du collage ?

Non, je ne fais pas dans le collage, ça ne m'intéresse pas. Ce que je fais n'a pas de caractère aléatoire. Je m'intéresse à la structure. Prenez les travaux de John Cage ou de Merce Cunningham, vous voyez la différence avec ce que je fais ? Et en même temps j'admire ce qu'ils font. À long terme, ce que je fais n'a rien d'arbitraire. C'est intimement lié à la notion de structure. Ce que je vois, ce que j'entends est sans doute différent quand je choisis le texte ou la musique qui vont s'adjoindre aux effets visuels initiaux. Ce qui m'intéresse, c'est la manière dont ils peuvent se contredire ou se renforcer l'un l'autre. Enfin, pour le moins, j'espère qu'ils se renforcent l'un l'autre. C'est une démarche structuraliste. [...]

VIII – Method

Le travail commence avec une forme, avec des gestes ; sans trop de considération quant au contenu. Ensuite, je mets le texte sur les gestes et, en remplissant la forme, on peut commencer à en appréhender la texture et comment la personnalité des acteurs va s'y intégrer, ou encore partir à la découverte des causes liées aux effets initialement choisis. Donc je démarre sur les effets avant d'en voir les causes, contrairement à la plupart des formations à l'européenne où la tradition en matière d'éducation, surtout en Allemagne, veut qu'on s'attache en premier aux causes et qu'au moyen de ces causes, on obtienne un effet. Mais ça n'a vraiment pas d'importance : si l'on commence par la cause, on en fera un effet ; si l'on commence par l'effet, on en trouvera les causes ! Je crois que la différence réside dans le fait que je démarre sur des choses un peu abstraites, sans trop me préoccuper

de questions de contenu ou de signification, mais plutôt comme une composition visuelle, presque une abstraction ; puis je commence à la recouvrir et à la remplir de signification. Mais après !

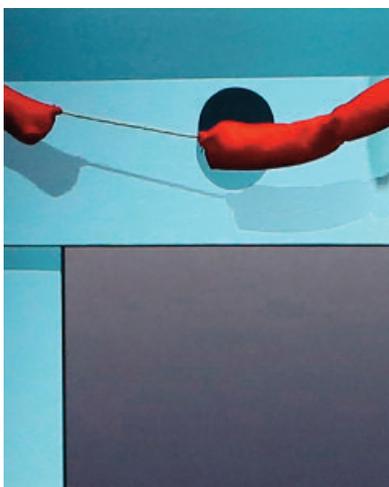
Faut-il en déduire que, pour l'instant, vous ne savez pas qui est Faust ?

Je sais... plus ou moins qui est Faust, qui sont les différents personnages, mais parfois d'autres personnages vont parler pour Faust et j'aperçois aussi des actions. Le texte ne suit pas toujours les actions pas plus que les actions ne vont suivre le texte. C'est pourquoi j'ai tendance à les travailler séparément pour qu'ils ne risquent pas de s'illustrer mutuellement, qu'ils ne soient pas en rapport de dépendance. [...]

IX – You Count One, Two, Three, Four...

[...] Et il faut que je base mon travail sur quelque chose d'ouvert. Que je ne connais pas encore. Et... c'est le sens du travail de l'artiste. Pour moi, c'est le seul sens qu'on puisse trouver au travail d'un artiste. « Qu'est-ce que je fais ? Qu'est-ce que je dis ? Où est-ce que je vais aller ? » Et tu ne sais pas ces choses-là... Comment faire un dessin ? Comment je fais un dessin ? Bien sûr, tu étudies en École d'Art la théorie, l'histoire, la technique, mais comment je le fais ? Je ne sais pas ! Et c'est ça qui rend la chose vivante. Si tu le sais, alors c'est mort, c'est foutu, ne le fais pas, laisse tomber... Il faudrait oublier... Bon, tu es un acteur, tu vas entrer en scène et tu t'es bien représenté ce que tu allais faire. Tu mets toutes tes idées dans une petite boîte noire, tu les poses hors du plateau, tu les laisses dans ta loge et tu montes en scène en disant : « Qu'est-ce que je dis ? Qu'est-ce que je fais ? Où est-ce que je vais aller ? » Et tu te mets à compter un, deux, trois, quatre, en faisant les mêmes gestes : « Tiens ! ? C'est quoi, ça ? Est-ce que... est-ce que je peux pleurer... ? ... Je ne sais pas... je ne sais pas. » C'est à mi-chemin entre être mécanique et être libre. Les méthodes employées par les Écoles d'Art en Amérique et en Europe sont trop intellectuelles, on fait toujours la part trop belle aux idées. Martha Graham disait : « Enseignez au corps. Pas à l'esprit ! » [...]

Traduction O. A. Christie



Théâtre
de la
Ville
P A R I S

6 au 23 novembre,
mardi au samedi 20h30, dimanche 10 novembre 15h,
dimanche 17 et samedi 23 novembre 15h et 20h30, relâche lundi
Spectacle en anglais et en russe surtitré en français
Durée : 1h40

Robert Wilson
Mikhail Baryshnikov
Willem Dafoe

THE OLD WOMAN

d'après Daniil Kharms

Mise en scène, décors, conception lumière, Robert Wilson

Avec Mikhail Baryshnikov et Willem Dafoe

Adaptation, Darryl Pinckney

Musique, Hal Willner

Costumes, Jacques Reynaud

Collaboration décors, Annick Lavallée-Benny

Lumière, A.J. Weissbard

Assistant mise en scène, Lynsey Peisinger

Design sonore, Marco Olivieri

Régisseur général, Jane Rosenbaum

Directeur technique, Reinhard Bichsel

Responsable lumière, Marcello Lumaca

Maquillage, Marielle Loubet

Assistant costumes, Micol Notarianni

Assistante régisseur général, Louise Martin

Manager compagnie, Simona Fremder

Producteur exécutif, Change Performing Arts en collaboration
avec CRT Centro Ricerche Teatrali

Un projet de Baryshnikov Productions, Change Performing Arts
et The Watermill Center

Commande et production Manchester International Festival ;

Spoletto Festival dei 2Mondi ; deSingel Anvers ; Théâtre de la Ville-Paris ;

Festival d'Automne à Paris

Coréalisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris

« Cela faisait longtemps que nous parlions, Misha et moi, de créer une œuvre ensemble. Une de nos idées était de travailler sur un texte russe. Il y a plusieurs années, Wolfgang Wiens avait proposé *The Old Woman*. Aucun de nous ne connaissions l'œuvre de Daniil Kharms, mais une fois que nous l'avons lue, l'idée nous a plu.

Je me suis dit que Darryl Pinckney était la personne idéale pour l'adapter. Darryl est un ami et un collaborateur artistique depuis longtemps et il connaît très bien mon travail. Il a accepté de le faire, et a traduit et adapté le texte pour le théâtre en un peu plus de trois mois. Change Performing Arts et Baryshnikov Productions ont accepté de produire le spectacle, et MIF l'a commandé et également produit en partenariat avec le Festival de Spoleto en Italie, le Théâtre de la Ville-Paris, le Festival d'Automne à Paris et deSingel à Anvers.

Nous avons organisé un atelier de quelques jours au Watermill Center pendant l'été 2012, pour donner une direction à ce spectacle et nous permettre, à Misha et à moi, de comprendre nos manières respectives de travailler. Puis, au printemps de cette année, j'ai commencé les répétitions à Spoleto pratiquement sans savoir ce que je voulais faire : je n'avais pas décidé qui allait dire quel texte, ni même à quoi ressemblerait la scène. J'ai commencé à donner forme à la pièce à l'aide des lumières, du décor et du mouvement, et à intégrer le texte petit à petit. Je travaillais sur tous les éléments en même temps. Je commence généralement par la lumière, puis par le mouvement, en intégrant le texte et les éléments sonores plus tard. J'esquisse une scène puis je passe à la suivante et je vois comment elle diffère de ce qui précède. Enfin, une fois le brouillon de l'ensemble

Synopsis

- | | | | |
|---------|--|----------|--|
| Scène 1 | <i>Hunger poem</i> | Scène 7 | Chez son ami, l'écrivain lui parle de la jeune femme. Il n'a pas pu l'amener chez lui car il s'est souvenu que s'y trouvait une vieille morte. |
| Scène 2 | Une vieille tient une pendule sans aiguilles. L'écrivain demande l'heure. La vieille la lui donne. | Scène 8 | L'écrivain rentre chez lui et trouve la vieille rampant par terre. Il veut la tuer avec un maillet. |
| Scène 3 | L'écrivain rencontre son ami dans la rue. Il lui parle des femmes tombant de la fenêtre. | Scène 9 | <i>Dream poem 2</i> |
| Scène 4 | Chez lui, l'écrivain veut travailler sur un roman. La vieille entre et lui donne des ordres. Elle s'assoit sur sa chaise et meurt. | Scène 10 | Un cauchemar au sujet du meurtre de la vieille. |
| Scène 5 | <i>Dream poem 1</i> | Scène 11 | L'écrivain met la vieille dans une valise. |
| Scène 6 | L'écrivain rencontre une jeune femme à la boulangerie. Ils décident d'aller chez lui. | Scène 12 | L'écrivain monte dans un train avec la valise. La valise disparaît. |
| | | Épilogue | Une vieille tient une pendule sans aiguilles. L'écrivain demande l'heure. La vieille la lui donne. |

du spectacle établi, je reviens au début et je commence à introduire des changements et à ajouter davantage de détails. Enfin, je travaille avec le maquillage et les costumes, et je définis la construction spatio-temporelle. Il m'arrive souvent de déplacer des scènes, jusqu'à ce que toutes les parties se soutiennent ou se complètent mutuellement. Comme il n'y a pas de récit unique, cela permet une certaine liberté de construction et de déconstruction. J'ai choisi les deux acteurs, Misha et Willem, parce que je pense que leurs différents personnages se complètent bien. Je considère qu'ils ne font qu'un : l'écrivain. Et au cours de la pièce, ils s'échangent : A devient B et B devient A, parce que A et B forment une seule et même entité, et non deux. »

Robert Wilson

« Récemment, j'ai entendu Robert Wilson dire qu'une des choses qu'il avait apprises au fil du temps est "d'entrer dans la salle de répétition sans aucune idée, avec une page blanche." Plutôt que de chercher à réaliser ce qu'il a dans la tête, il préfère regarder ce qui se trouve dans la pièce, entendre le texte, écouter la musique, jouer avec les lumières et les éléments scéniques, créer une structure pour les acteurs. Pour raffiné que soit son théâtre, son approche n'a rien de pédant.

Quand Robert m'a proposé *The Old Woman*, je savais que mon partenaire de jeu serait Mikhail Baryshnikov (que j'admirais depuis tout jeune), mais ce qui n'était pas clair du tout, c'était quel personnage j'allais jouer. Le texte était simplement partagé en deux rôles, "A" et "B". J'ai demandé à Robert qui était "A" et qui était "B", et il m'a dit qu'il ne le savait pas encore.

Au début de *The Life and Death of Marina Abramovic*, ce genre d'ambiguïté planait sur ce que serait exactement mon rôle ou ma fonction. En fin de compte, cela avait été tellement stimulant et j'avais tellement aimé travailler avec Robert que cela m'a encouragé à sauter le pas pour jouer dans *The Old Woman*. Il est toujours mystérieux de faire partie d'une œuvre originale. Comme le dit Robert, "si tu sais ce que c'est, à quoi ça sert de le faire ?". »

Willem Dafoe

« Travailler avec Robert Wilson n'est pas une tâche aisée. La phase de répétitions est intense et exigeante, et demande une variété de registres que je n'avais jamais eus à explorer auparavant. Vous êtes acteur de film muet, et l'instant d'après, vous devenez comédien de vaudeville ou interprète de théâtre *Nô*. À cela s'ajoute la mise en scène et le jeu de lumière précis de Robert. D'une certaine manière, c'est restrictif, mais en fin de compte il donne à ses interprètes la liberté de découvrir les extrêmes qu'il recherche. Bien sûr, Willem Dafoe, un acteur incroyablement saisissant aux talents très variés, m'a aidé à décoder l'approche quasi picturale qu'a Robert du processus créatif. Il avait déjà travaillé avec Robert et m'a beaucoup appris, comme une certaine forme de patience. Je pense que *The Old Woman* de Daniil Kharms est une œuvre magistrale de la littérature de l'absurde. Entre les mains de Robert Wilson et de son équipe, aux côtés d'un acteur extraordinaire (c'est moi le bleu dans cette histoire), nous n'avons besoin que du public pour découvrir le fruit de notre travail. »

Mikhail Baryshnikov





11 novembre au 17 février

Le Louvre invite Robert Wilson *LIVING ROOMS*

Quelque quarante années après sa fulgurante apparition en France avec *Le Regard du sourd*, Robert Wilson est le grand invité du Louvre. Loin de toute commémoration, cet événement organise la rencontre entre le musée par excellence et celui qui, selon Louis Aragon, « révolutionna notre regard ». Pour son intervention au Louvre, Robert Wilson a choisi le titre *Living Rooms* car il transpose au cœur du musée le lieu où il vit, travaille, conserve et partage avec artistes et public ses archives à Watermill aux États-Unis. L'exposition qu'il présente salle de la Chapelle rend visible ses processus de création en réunissant une sélection d'objets qui constitue la matière première de son inspiration artistique. À l'auditorium du Louvre, des performances, des rencontres et des projections proposées pour certaines en sa présence dévoilent la part intime d'un artiste qui se plaît à déjouer les représentations toutes faites qu'on a de lui. Ce programme est l'occasion de retrouver Robert Wilson lui-même et quelques personnalités de sa constellation artistique comme Christopher Knowles et CocoRosie.

« Le Louvre invite Robert Wilson » a été réalisé grâce au mécénat principal de Louis Vuitton et au généreux soutien du Cercle International du Louvre, de Katharine Rayner et The Anne Cox Chambers Foundation ainsi que de The Annenberg Foundation/Grow Annenberg, avec la collaboration des American Friends of the Louvre.

Plus d'informations sur www.louvre.fr

EXPOSITION

Living Rooms

14 novembre au 17 février, tous les jours de 9h à 17h45 sauf le mardi



En investissant un ancien bâtiment de la Western Union, à deux heures de New York, Robert Wilson a conçu un lieu qui lui ressemble pour conserver une collection d'art, ses archives (The Robert Wilson Archives) et expérimenter sans contrainte en invitant chaque été de jeunes artistes en résidence. Les éléments qui constituent The Watermill Collection sont fascinants par leur rôle dans son processus créateur. Les œuvres d'art océaniques y côtoient les céramiques chinoises archaïques, les photographies contemporaines et les objets trouvés. Toutes ces choses hétéroclites forment la matière première, brute, que l'artiste distille ensuite. Dans l'esprit des collections surréalistes, et plus particulièrement d'André Breton, cet assemblage nous parle moins des objets que du regard de l'artiste qui les a choisis et associés. La scénographie de l'exposition, conçue par Robert Wilson, évoquera la manière dont ces œuvres l'entourent dans sa vie quotidienne et sont une permanente source d'inspiration.

Commissariat Robert Wilson et Philippe Malgouyres, conservateur au département des Objets d'art du musée du Louvre //

Avec la participation de Noah Khoshbin, conservateur de The Watermill Collection // Production exécutive Change Performing Arts

Présentation de l'exposition - 20 novembre à 12h30 // Avec Robert Wilson et Philippe Malgouyres

Œuvre en scène - 27 novembre à 12h30 // Avec Philippe Malgouyres

Pierre Révoil (1776-1842), artiste collectionneur et la bourguignotte d'Henri II

Comme Robert Wilson, Pierre Révoil collectionnait des objets pour composer autour de lui une atmosphère propice à la création. Le « cabinet de gothicités » qu'il assembla au début du XIX^e siècle fut acquis par le musée du Louvre en 1828 et constitua l'un des premiers fonds du département des objets d'art.

PERFORMANCES

ROBERT WILSON / *Lecture on Nothing* de John Cage

11, 12, 13, 14 novembre à 20h



Au cours de la préparation des projets pour le Louvre, Robert Wilson a souvent invoqué l'influence déterminante de John Cage. En interprétant lui-même la « Conférence sur rien » donnée par le compositeur en 1949 à New York, Robert Wilson rend hommage à « quelque chose de radicalement nouveau, un mode de pensée totalement différent, une forme de liberté totale ». Robert Wilson s'empare de ce manifeste poétique – composé plus qu'écrit – en faisant preuve d'une merveilleuse fidélité au sens de l'humour et de la dérision de John Cage.

Lecture on Nothing est une commande de la RuhrTriennale.

RENCONTRES, CONFÉRENCES ET ARCHIVES FILMÉES

À propos de Paul Thek (1933-1988) – 18 novembre à 20h

Avec Robert Wilson et Elisabeth Sussman, conservateur au Whitney Museum of American Art, New York

L'œuvre très singulière de Paul Thek, figure de la scène new-yorkaise alternative des années 1960, est l'une des références les plus importantes de Robert Wilson dans le domaine des arts visuels.

Robert Wilson's Life & Death of Marina Abramović – 22 novembre à 17h

Documentaire de Giada Colagrande (2012 ; 58 min) // En présence de la réalisatrice et de Willem Dafoe

La grande artiste serbe Marina Abramović vint un jour demander à Robert Wilson de filmer ses funérailles. De là est né un projet biographique qui a donné lieu à l'un des spectacles les plus forts créés par le metteur en scène ces dernières années.

Rencontre avec Robert Wilson – 22 novembre à 20h

Sur la scène de l'auditorium, Robert Wilson commente son parcours créatif à partir d'un ensemble d'archives rares. Théâtre, opéra, danse, art vidéo, performances... toutes les formes qu'il a arpentées ont été marquées par sa vision radicale de la scène.

Robert Wilson, metteur en scène de Wagner, suivi de *La Walkyrie*

23 novembre à 15h

Direction, Christophe Eschenbach // Mise en scène et lumières, Robert Wilson // Avec Peter Seiffert, Stephen Milling, Jukka Rasilainen, Linda Watson // Réalisation, Philippe Béziat - Durée : 4h30 avec présentation

Robert Wilson a profondément modifié notre regard sur l'opéra. C'est particulièrement vrai s'agissant d'un des piliers du répertoire, la *Tétralogie* de Richard Wagner. Démonstration avec un document inédit : la captation intégrale de *La Walkyrie* créée au Théâtre du Châtelet en 2006.

De Vidéo 50 aux Vidéo Portraits : la création vidéo de Robert Wilson

24 novembre à 15h

Dès la fin des années 1970, Robert Wilson a perçu le potentiel artistique de la vidéo. Cette séance mettra en évidence l'unité de son univers esthétique, de la scène à l'écran avec notamment la vidéo que Robert Wilson a réalisée à partir d'un extrait de son spectacle *Le Regard du sourd*.

Aux origines du travail théâtral – 30 novembre à 15h

Ce retour aux sources de l'œuvre scénique de Robert Wilson s'effectuera à travers *Le Regard du sourd* et une série de documents inédits provenant des archives personnelles de l'artiste comme un film sur le centre de Watermill (1970), ou sa légendaire prestation au Festival de Shiraz (1972).

Portrait de l'artiste en performer – 30 novembre à 17h30

Metteur en scène inventif et magicien de la lumière, Robert Wilson est aussi un remarquable performer : acteur, danseur, clown à l'occasion. Des documents rares datant des années 1960 en témoignent ainsi que son interprétation inoubliable du monologue d'*Hamlet* de Shakespeare.

Robert Wilson et la danse – 1^{er} décembre à 11h30 à la Cinémathèque française

Réservations : www.cinematheque.fr/Programme proposé par le Département la Cinémathèque de la Danse du Centre national de la danse
Cette séance mettra en exergue le travail chorégraphique de Robert Wilson pour donner à voir et comprendre son style très personnel, visuel et poétique.

CHRISTOPHER KNOWLES / *The Sundance Kid Is Beautiful*

16 novembre à 20h, 17 novembre à 16h



Christopher Knowles s'est fait connaître sur la scène théâtrale comme l'un des premiers collaborateurs de Robert Wilson avec *A Letter for Queen Victoria* (1974) et *Einstein on the Beach* (1976), opéra dont il a écrit le livret. Son travail graphique articule de façon extrêmement méticuleuse des motifs textuels géométriques et abstraits. Exposées à travers le monde, ses œuvres ont été acquises par des musées de premier plan comme le MoMA de New York. Pour cette performance, Christopher Knowles fait entendre des textes rarement interprétés comme *The Sundance Kid Is Beautiful* et des extraits d'*Einstein on the Beach* dans un environnement scénique multimédia composé de sculptures et de poèmes visuels.

Christopher Knowles est représenté par Gavin Brown's Enterprise (New York).

COCOROSIE / *The Color of Pomegranates*

4 décembre à 19h et 21h



Toujours en sympathie avec la musique de son temps, Robert Wilson collabore avec CocoRosie pour sa dernière création avec le Berliner Ensemble, *Peter Pan*. Ce duo américain de psyché-folk formé en 2003 par les sœurs Bianca («Coco») et Sierra («Rosie») Casady fabrique une musique mêlant chant lyrique, gospel et pop. Pour restituer la magie de leur rencontre avec l'univers artistique de Robert Wilson, elles créent au Louvre une formule musicale et visuelle inédite à partir notamment du film *Sayat Nova (The Color of Pomegranates)* de Sergueï Paradjanov.



Robert Wilson
CocoRosie

PETER PAN

de James Matthew Barrie

Mise en scène, décors, lumière, Robert Wilson
Musique, textes des chansons, CocoRosie
Costumes, Jacques Reynaud
Collaboration mise en scène, Ann-Christin Rommen
Dramaturgie, Jutta Ferbers, Dietmar Böck
Collaboration décors, Serge von Arx
Collaboration costumes, Yashi Tabassomi
Direction musicale, Stefan Rager, Hans-Jörn Brandenburg
Arrangements musicaux, Doug Wieselmann
Lumière, Ulrich Eh
Traduction allemande, Erich Kästner
Avec Antonia Bill, Claudia Burckhardt, Sierra Casady, Anke Engelsmann, Winfried Goos, Anna Graenzer, Johanna Griebel, Traute Hoess, Boris Jacoby, Andy Klingler, Stefan Kurt, Stephan Schäfer, Luca Schaub, Marko Schmidt, Martin Schneider, Sabin Tambre, Jörg Thieme, Felix Tittel, Georgios Tsivanoglou, Axel Werner
Et les enfants Lisa Genze, Lana Marti, Mia Walz
Musiciens, « The Dark Angels » Florian Bergmann (bois), Hans-Jörn Brandenburg (claviers), Cristian Carvacho (percussion, charanga), Dieter Fischer (trombone, banjo), Jihye Han (alto), Andreas Henze (basse), Stefan Rager (batterie), Ernesto Villalobos (flûtes), Joe Bauer (bruitage)

Production Berliner Ensemble
Coralisation Théâtre de la Ville-Paris ; Festival d'Automne à Paris



12 au 20 décembre 20h30, dimanche 15h, relâche lundi
Spectacle en anglais et en allemand surtitré en français
Durée : 2h30 avec entracte

« À l'époque où j'allais à l'école, je n'étais doué en rien de particulier. Je n'étais pas particulièrement bon élève. Je n'arrivais pas à imaginer ce que j'allais faire un jour. Donc c'est plutôt le hasard qui m'a mené au théâtre. Je n'ai pas étudié le théâtre, ça s'est passé comme ça... Peut-être que c'est arrivé, parce que j'ai toujours préféré vivre dans mon propre univers... Le théâtre était un moyen de m'introduire dans un autre monde et de vivre dans ce monde. Je n'avais plus besoin de me battre avec le quotidien. Je ne pense pas avoir vécu les mutations habituelles du passage de l'enfance à l'âge adulte, ça s'est passé autrement... Baudelaire dit : "Le génie c'est l'enfance retrouvée à volonté." Ma première pièce, je l'ai écrite pour un garçon sourd, Raymond Andrews, qui n'est jamais allé à l'école, et je voulais savoir comment il voyait le monde. Il n'a jamais été à l'école, il ne connaissait pas de mots ; il était sourd. Alors j'ai compris ce qui se passait en lui : il obéissait à des signes et signaux visuels, et j'ai ainsi appris un langage complètement différent grâce à lui. J'ai commencé à comprendre qu'il savait des choses que j'ignore. Nous n'étions pas dans la même situation, car il regardait les choses

Synopsis

Prologue Sans doute un ange obscur...
Scène 1 *La Chambre d'enfant* – Peter Pan emmène les enfants, Wendy et ses frères, John et Michael (Jean et Michel), au Pays Imaginaire. Les parents sont désespérés. Le vol.
Scène 2 *Le Pays Imaginaire* – Cap'tain Hook (Capitaine Crochet) est terrifié par le crocodile qui, à l'aide de Peter Pan, lui a mangé la main. Hook cherche Peter Pan pour se venger. Tinker Bell (La Fée Clochette) incite les Garçons Perdus à tirer sur Wendy. Peter Pan punit Tinker Bell.
Scène 3 *La Lagune aux Sirènes* – Les pirates ont capturé Tiger Lily (Lily La Tigresse). Peter Pan la sauve. Bataille entre les pirates et les Garçons Perdus.

Scène 4 *La Maison souterraine* – Les enfants se mettent en route vers la maison. Peter Pan reste seul. Les pirates capturent les enfants. Cap'tain Hook essaie d'empoisonner Peter Pan. Tinker Bell le sauve.
Scène 5 *Le Bateau pirate* – Peter Pan sauve Wendy et les Garçons Perdus. En imitant le crocodile, Peter Pan contraint Hook à se plonger dans la gueule de ce premier.
Scène 6 *La Chambre d'enfant* – Les enfants arrivent à la maison. Seuls Peter Pan et Tinker Bell retournent au Pays Imaginaire.

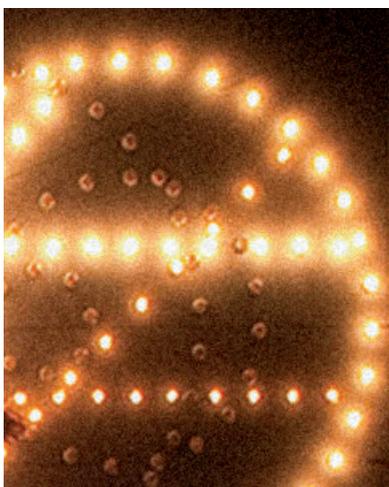
autrement que moi : j'étais par exemple très occupé par tout ce que j'entendais. C'est pourquoi il me fascinait tout simplement. Et Christopher Knowles, un autre garçon dont je m'occupais et qui a fini par habiter chez moi, était autiste. Il fréquentait une école destinée aux enfants souffrant de lésions cérébrales, mais il s'intéressait beaucoup aux mathématiques et à la géométrie, et il inventait des langues plutôt abstraites. Ses pensées étaient organisées comme un système mathématique. Et moi de mon côté, j'étais très fasciné par son langage que j'ai commencé à apprendre. »

C'est ainsi que Robert Wilson décrit dans une interview son propre regard sur l'enfance qui est, pour lui, le point de départ de tout travail artistique. Dans sa mise en scène de l'histoire de James Matthew Barrie traitant de l'enfant éternel Peter Pan, qui ne veut pas grandir, Wilson raconte la fuite dans un autre monde obéissant à ses propres lois. Avec le personnage de Peter Pan, l'auteur dramatique écossais Barrie a créé, au début du XX^e siècle, un des mythes éternels de l'époque moderne. Peter Pan, l'enfant mal aimé et sans mère, ne peut s'offrir son existence d'aventure en liberté absolue que grâce à une inaccessibilité proche de l'autisme. Ce n'est qu'une fois dégagé de toute attache, de tout souvenir, qu'il peut décoller et voler. Dans son royaume, « mourir sera peut-être la plus grande aventure »... Peu de textes ont autant influencé l'imagination de générations entières que le voyage magique et onirique au Pays imaginaire de Barrie. L'homme de théâtre Robert Wilson, originaire du Texas, transforme cet univers rocambolesque avec ses lagunes, ses pirates, ses Indiens, ses sirènes et enfants volants

en un monde suggestif d'images et de sons créé par les comédiens du Berliner Ensemble. Pour *Peter Pan*, Robert Wilson a collaboré étroitement avec les deux musiciennes américaines Bianca et Sierra Casady, deux sœurs qui forment ensemble le groupe CocoRosie. Pour *Peter Pan*, elles ont écrit des chansons merveilleuses spécialement pour les comédiennes et comédiens du Berliner Ensemble, accompagnés par un orchestre de neuf musiciens.

La première collaboration de Robert Wilson avec le Berliner Ensemble remonte à loin : en 1998, Wilson y a déjà créé *Le Vol au-dessus de l'océan* de Brecht en associant des textes de Heiner Müller et Dostoïevski. La même année, il a créé *La Mort de Danton* de Büchner (dans une coproduction avec le Festival de Salzbourg). Depuis qu'il a pris la direction du Berliner Ensemble en 1999, Claus Peymann a réussi à convaincre Wilson de collaborer régulièrement avec ce théâtre. Ainsi, le Berliner Ensemble est entre-temps devenu l'un des repaires artistiques du metteur en scène américain. En collaboration avec la metteur en scène adjointe Ann-Christin Rommen, le costumier Jacques Reynaud et la dramaturge Jutta Ferbers, il y a créé *Léonce et Léna* de Büchner (musique de Herbert Grönemeyer) (2003), *Le Conte d'hiver* de Shakespeare (2005) et *Les Sonnets* de Shakespeare (musique de Rufus Wainwright) (2009). Après *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill (2009) et *Lulu* d'après Frank Wedekind avec des chansons de Lou Reed (2011), *Peter Pan* est la troisième collaboration de Robert Wilson avec le Berliner Ensemble qui sera présentée au Théâtre de la Ville lors du Festival d'Automne à Paris.





châ
THÉÂTRE
-te-
MUSICAL
let
DE PARIS

7 au 12 janvier, mardi, mercredi, vendredi, samedi 18h40,
dimanche 15h40, relâche jeudi
Durée : 4h30

Philip Glass
Robert Wilson

EINSTEIN ON THE BEACH

Un opéra en quatre actes de Philip Glass et Robert Wilson
Chorégraphie, Lucinda Childs
Textes, Christopher Knowles, Samuel M. Johnson, Lucinda Childs
Mise en scène, conception des décors et des lumières, Robert Wilson
Musique et lyrics, Philip Glass
Avec Helga Davis, Kate Moran, Antoine Silverman,
The Lucinda Childs Dance Company et The Philip Glass Ensemble
Lumière, Urs Schoenebaum
Son, Kurt Munkasci
Costumes, Carlos Soto
Coiffure et maquillage, Luc Verschueren
Direction musicale, Michael Riesman
Co-directrice, Ann-Christin Rommen
Directeur associé, Charles Otte

Une présentation du Théâtre du Châtelet en partenariat
avec le Festival d'Automne à Paris et le Théâtre de la Ville
Production Pomegranate Arts, Inc

Lorsqu'on aborde *Einstein on the Beach*, deux caractéristiques frappent d'emblée : l'absence d'intrigue racontable et la durée, quasi monstrueuse. Flux onirique, maelstrom d'images, de gestes, de verbe et de sons, ce n'est pas un ouvrage à vocation biographique, mais un poème, qui convoque l'aura d'Albert Einstein plus que sa réalité physique. Le savant y apparaît désincarné, figure symbolique réduite à quelques photos archiconnues, suggérée seulement par un masque hérité du théâtre antique : moustache, crinière, cernes.

Dès lors, inutile de chercher à tout appréhender : Robert Wilson avoue lui-même ne pas être en mesure d'expliquer certaines décisions. La posture à adopter serait plutôt celle de l'enfant, qui considère le présent sans pouvoir encore le nommer. C'est d'ailleurs en partie dans son expérience d'éducateur spécialisé que Wilson a puisé son inspiration, tant les jeunes dont il s'occupait alors ont altéré sa vision du réel. Au premier chef, Christopher

Synopsis

Knee Play 1
Act I Scène 1A - Train
Scène 2A - Procès 1
Knee Play 2
Act II Scène 3A - Danse 1
Scène 1B - Train de nuit
Knee Play 3
Act III Scène 2B - Procès / Prison
Scène 3B - Danse 2
Knee Play 4
Act IV Scène 2C - Lit
Scène 3C - Vaisseau spatial
Knee Play 5

Les Kneeplays ne sont pas des ruptures mais plutôt des articulations, même si les spectateurs peuvent les utiliser comme des entractes.

Knowles, enfant autiste dont l'imperméabilité au flux du quotidien et le refus obstiné de répondre à la question « Qui est Einstein ? » ont fasciné le metteur en scène. Comme un contrepoint à l'action scénique, le *stream of consciousness* de Knowles met en relief, ou plutôt en creux, la trace laissée par Einstein dans nos sociétés, au même titre que des textes de la chorégraphe Lucinda Childs et de Samuel M. Johnson et d'absconses suites de chiffres et de lettres, destinées dans un premier temps au travail du rythme par les choristes.

Mystérieux, énigmatique, *Einstein on the Beach* tient à bien des égards du rituel, convoquant au passage ce catéchisme d'un nouveau genre qui s'est cristallisé autour d'Einstein : celui du messie du XIX^e siècle industriel, allégorie de la modernité technologique et de l'ère atomique, réceptacle de fantasmes tout à la fois positivistes et catastrophistes. La musique de Philip Glass contribue grandement à cette liturgie, en s'inspirant de la musique indienne, tradition inséparable du religieux, qu'il a étudiée avec Ravi Shankar. Sans s'en approprier les modes et formules, Glass en retient la rythmique fabuleuse, les kaléidoscopes de couleur, et, surtout, le rapport élastique au temps, qu'il réinvestit au sein de son écriture minimaliste et inlassablement mouvante.

Einstein on the Beach s'inscrit ainsi dans une temporalité autre. Dans tous les sens du terme : le mythe d'Einstein est décliné dans tous ses avatars « spatio-temporels », au travers de trois types de repré-

sentations qui correspondent selon Wilson aux différentes manières d'envisager une peinture.

Les *knee plays* d'abord, qui font office de prologue, intermèdes et épilogue, sont des portraits : au plus près du sujet. Le meilleur exemple en est le deuxième : tout s'y concentre autour du violon soliste – figure d'un Einstein songeur, tout à sa distraction favorite. Le mythe à échelle humaine.

Viennent ensuite les scènes du Train et du Procès / Prison, qui s'apparentent à la nature morte. Réflexions autour du génie (le train rappelle la relativité) et du jugement que la société porte sur lui, elles sont ancrées dans le monde moderne. L'imagerie y détourne celle de l'American Way of Life aseptisée de la publicité des années 1950. La mise en scène y est plus qu'ailleurs réglée avec une minutie presque mécanique. Le rituel prend toute la place, dégageant une impénétrable transcendance. C'est, avec un certain recul, le mythe comme ciment d'une société. Dernier pas en arrière avec les scènes de danse. Et même une infinité de pas en arrière : le plateau est nu, l'espace s'ouvre. Nous sommes dans le paysage : l'univers dans son entier est mis en scène. Le travail du savant est remis à sa place dans une perspective élargie de l'espace-temps : le train redevient vaisseau spatial au milieu des étoiles scintillantes. Une énergie soudaine traverse la scène, tellurique, jubilatoire. C'est le mythe dans sa portée intemporelle, qui sublime chacune de ses incarnations.

Jérémy Szpirglas



Biographies

Robert Wilson

Selon le New York Times, Robert Wilson est « une figure incontournable du monde du théâtre expérimental, un explorateur dans l'utilisation du temps et de l'espace scénique. »

Né à Waco au Texas, Robert Wilson est l'un des artistes visuels et des metteurs en scène les plus importants au monde.

Sa production scénique recouvre, de façon non conventionnelle, un large éventail de médiums artistiques : la danse, le mouvement, la lumière, la sculpture, la musique et le texte. Il crée des images à l'esthétique frappante, à la charge émotive intense, et ses spectacles lui ont valu la reconnaissance des publics et des critiques du monde entier.

Après des études à l'Université du Texas et au Pratt Institute de Brooklyn, il fonde le collectif new-yorkais « The Byrd Hoffman School of Byrds » au milieu des années 1960. Il développe alors ses premières œuvres emblématiques, dont *Le Regard du sourd* (1970) et *A Letter for Queen Victoria* (1974-1975). Il collabore avec Philip Glass pour son opéra *Einstein on the Beach* (1976).

Robert Wilson a collaboré avec de nombreux écrivains et musiciens, comme Heiner Müller, Tom Waits, Susan Sontag, Laurie Anderson, William Burroughs, Lou Reed et Jessye Norman. Il a également marqué de son empreinte des spectacles tels que *La Dernière Bande de Beckett*, *Madame Butterfly* de Puccini, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *L'Opéra de quat'sous* de Brecht et Weill, *Woyzeck* de Büchner, *Les Fables de La Fontaine* et *l'Odyssée* d'Homère.

Les dessins, peintures et sculptures de Robert Wilson ont fait l'objet de centaines d'expositions personnelles ou collectives à l'échelle internationale, et ses œuvres font partie de collections privées et de musées dans le monde entier.

Robert Wilson a reçu de nombreux prix, dont une nomination au prix Pulitzer, deux Premio Ubu, le Lion d'or de la Biennale de Venise et un Olivier Award. Il a été élu à l'Académie des arts et des lettres américaines, et a reçu le titre de Commandeur des Arts et des Lettres en France.

Robert Wilson est le fondateur et directeur artistique du Watermill Center, laboratoire pour les arts de la scène situé à Watermill, dans l'État de New York.

Robert Wilson au Festival d'Automne à Paris

- 1972 *Ouverture* (Musée Galliera)
- 1974 *A Letter for Queen Victoria* (Théâtre des Variétés)
- 1976 *Einstein on the Beach* (Opéra Comique – Opéra Studio)
- 1979 *Edison* (Théâtre de Paris)
- 1982 *Goldenen Fenster* (Théâtre Gérard Philipe)
- 1983 *The CIVIL warS* (Théâtre de la Ville)
- 1984 *Medea* (Théâtre des Champs-Élysées)
- 1986 *Alcestis* (MC93 Bobigny)
- 1990 *The Black Rider* (Théâtre du Châtelet)
- 1991 *Mr Bojangle's Memory* (Centre Pompidou)
- 1992 *Docteur Faustus Lights the Lights* (Théâtre de Gennevilliers)
- 1992 *Einstein on the Beach* (MC93 Bobigny)
- 1993 *Orlando* (Odéon-Théâtre de l'Europe)
- 1994 *Une Femme douce* (MC93 Bobigny)
- 1995 *Hamlet* (MC93 Bobigny)
- 1996 *La Maladie de la Mort* (MC93 Bobigny)
- 1997 *La Maladie de la Mort* (MC93 Bobigny)
- 2006 *Quartett* (Odéon-Théâtre de l'Europe)
- 2009 *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht et Kurt Weill (Théâtre de la Ville)
- 2011 *Lulu* de Frank Wedekind (Théâtre de la Ville)
- 2013 *The Old Woman* de Daniil Kharmis (Théâtre de la Ville)
- 2013 *Le Louvre invite Robert Wilson / Living Rooms* (Musée du Louvre)
- 2013 *Peter Pan* (Théâtre de la Ville)
- 2013 *Einstein on the Beach* (Théâtre du Châtelet)





Watermill Center

Le Watermill est un laboratoire dédié à la performance fondé par Robert Wilson dans le but d'offrir à de jeunes artistes émergents et internationaux un lieu unique pour explorer des idées innovantes. Le Watermill tire son inspiration aussi bien des arts et cultures que des sciences sociales, humaines ou naturelles. L'idée au cœur de l'expérience offerte par le Watermill est de former une communauté d'artistes vivant et travaillant au milieu d'objets d'art en tout genre. De plus, le Watermill s'efforce d'être un havre de sécurité pour les prochaines générations d'artistes en soutenant leur travail auprès d'un réseau d'institutions internationales qui touchent de nouvelles approches interdisciplinaires.

Parmi les artistes les plus reconnus, plusieurs ont déjà participé aux programmes proposés par le Watermill. On peut par exemple citer Trisha Brown, David Byrne, Lucinda Childs, Philip Glass, Isabelle Huppert, Jeanne Moreau, Lou Reed, Miranda Richardson, Dominique Sanda, Susan Sontag ainsi que Robert Wilson lui-même. Plusieurs théâtres et musées du monde entier ont ainsi monté plusieurs dizaines de projets développés originellement au Watermill. Selon les mots de Jessye Norman : « Le Watermill est la meilleure idée ayant vu le jour dans le monde des arts depuis la création de l'IRCAM par Pierre Boulez à Paris. Les dons uniques et l'esprit de Robert Wilson fondent la base d'une vision nouvelle sur la création et la représentation de tout ce que nous considérons comme théâtre, et plus particulièrement : un mélange de tous les arts dans tout ce que cette vision comporte de novateur. »

La Byrd Hoffman Watermill Foundation dirige le Watermill et coordonne ses différents programmes artistiques. Le Watermill a établi des partenariats avec des institutions à la fois locales et internationales, culturelles et éducatives. Ses programmes sont financés grâce au soutien généreux de particuliers, de fondations, de corporations et de l'État. Pour le International Summer Arts Program, Robert Wilson invite généralement 60 à 80 artistes venant de 25 à 48 pays différents pendant 4 à 5 semaines intensives d'exploration créative. Des *workshops* quotidiens, basés sur de nouveaux projets pluridis-

ciplinaires en phase de développement, sont dispensés par Robert Wilson et ses collaborateurs. Leur principale mission est de donner aux jeunes artistes émergents le temps et l'espace leur permettant de créer de nouveaux projets originaux toutes disciplines et champs artistiques confondus.

Pour les Fall and Spring Residency programs, qui se déroulent de septembre à juin, un jury composé de plusieurs personnalités et praticiens dans le domaine des arts et des sciences humaines – composé notamment de Robert Wilson, Marina Abramovic, Alanna Heiss, Albert Maysles, Gerard Mortier, John Rockwell, Jonathan Safran Foer, Richard Sennett, Nike Wagner entre autres – sélectionne environ 15 groupes (artistes et élèves) accueillis en résidence afin de développer leurs propres travaux. Les résidences sont complétées par des programmes éducatifs en lien avec des écoles et des institutions ainsi que des événements publics comme des répétitions et lectures, séminaires, colloques et visites des locaux.

La performeuse et vidéaste londonienne Daria Martin écrit à propos de son expérience au Watermill : « Nous sommes encouragés à utiliser l'espace comme bon nous semble... Nous avons aussi appris la liberté qu'offre l'errance à travers l'incroyable collection d'objets de Robert Wilson, ses sculptures distillent un goût de provocation au sein de nos pensées et donc de notre travail... La paix et la tranquillité que l'on ressent là-bas sont divines. On peut observer ses propres pensées dériver lentement comme lors d'une méditation... »

Daniil Kharms

Le 30 décembre 1905 (le 17 selon l'ancien calendrier), jour de la fête du prophète Daniel, Daniil Ivanovitch Iouvatshov naît à Saint-Petersbourg où il passera, excepté un séjour forcé à Koursk, toute sa vie. Son père, Ivan Pavlovitch, officier de marine dans sa jeunesse, membre de l'organisation «terroriste» La Volonté du peuple, fut condamné au bagne à perpétuité en 1883. Au retour il était devenu profondément croyant, s'était fait adepte des idées de Tolstoï et s'était mis à écrire des ouvrages religieux sous le pseudonyme de Miroloubov.

Dès 1915, il étudie à la Peterschule (école allemande) – Kharms parlait parfaitement allemand et assez bien anglais. En 1924, il prend pour pseudonyme Kharms mais se fait aussi appeler Hharmms, Hhaarms, Dandan, Charms, Carl Ivanovitch Schusterling... En 1925, il entre dans le groupe de Toufanov, correcteur typographe excentrique, poète des allitérations, de la poésie sans mots (il se faisait appeler Vélimir II, Président du globe terrestre du transmental). C'est au sein de l'ordre des transmentalistes (DSO) que Kharms fait la connaissance de Vvédenski. Leurs destins resteront liés jusqu'à la fin. En 1926, le groupe devient *Le Front gauche*. Tous deux le quitteront très vite pour former avec les philosophes Drouskine et Lipavski le groupe des *Tchinari* («gradients»). Ils entrent à l'Union des poètes la même année et verront là, en 1926 et 1927, les deux seules publications de leur vivant. Dans le cadre du projet théâtral Radix, ils ont des contacts suivis avec Malévitch qui dirige l'Institut de la culture artistique (le *Guinkhouk*). Mais cette amorce de relation est sans lendemain car l'institut est contraint de fermer brusquement ses portes. Il élabore tout un système de déformation des mots et de dérapages. À l'automne, Vvédenski, Bakhtérev et Zabolotski fondent l'éphémère *Obériou* (Société pour l'art réel), considérée comme la dernière manifestation des «modernes». 1928 voit la publication de la *Déclaration Obériou*, texte manifeste qui, en même temps qu'il regrette que le premier État prolétarien ne tienne pas compte de l'art de gauche (Filonov, Malévitch), se pense dans l'art «révolutionnaire» de gauche. Les *obérioutes* se réclament du réel: il s'agit, «par le mouvement du travail de la main, de sentir le monde, de débarrasser l'objet des détritrus des cultures putréfiées du passé».

Le 24 janvier 1928, les *obérioutes* donnent «Trois heures de gauche» avec lecture de vers, projection

d'un film, et mise en scène de la pièce de Kharms *Elisabeth Bam* qualifiée le lendemain dans le *Journal rouge* de «chaos incompréhensible». Un article de Nilytch dans *La Relève* va définitivement clouer les *obérioutes* au pilori: voyous littéraires, poésie absurde, jonglerie transmentale, protestation contre la dictature du prolétariat. C'est une poésie contre-révolutionnaire, une poésie de l'ennemi de classe.

Effet positif de la soirée: Samuel Marchak, qui dirige les éditions pour enfants, invite les *obérioutes* à collaborer à la revue *Le Hérisson* dont Oléinikov est rédacteur.

Fin 1931, on ferme les rédactions des revues pour enfants *Le Hérisson* et *Le Serin*. Kharms et Vvédenski sont arrêtés et relégués à Koursk qu'ils quitteront à l'automne 1932. C'est le début des temps obscurs: Kharms, Vvédenski, Lipavski, Drouskine, Zabolotski, Oléinikov se réunissent habituellement le dimanche, ils forment *Le Cercle des savants peu savants*. On est passé de la «société» au «cercle»: resserrement progressif emblématique de la vie et de l'œuvre de Kharms. Car il est frappant de voir combien la poésie, prépondérante avant 1932, se raréfie ensuite. À partir de *The Old Woman* (mai-juin 1939), Kharms n'écrit plus que de la prose.

Avec les progromes de la guerre, puis les premiers bombardements, il sent venir sa fin catastrophique: «La première bombe allemande tombera sur moi.» En août 1941, à quelques jours d'écart, Vvédenski (à Kharkov) et Kharms sont arrêtés. Accusé de «propos défaitistes», menacé de la peine capitale, Kharms aurait simulé la folie et serait mort de faim ou du traitement subi à l'hôpital psychiatrique de la prison le 2 février 1942. Sa femme Marina Malitch n'apprendra sa mort que le 4. C'est elle qui, avec Drouskine, sauvera les manuscrits que ce dernier conservera précieusement jusqu'à nos jours.

Longtemps restée dans l'ombre, l'œuvre de Kharms ne commencera à être publiée que dans les années soixante grâce à ses textes pour enfants. Le premier recueil de l'œuvre «adulte» ne paraît qu'en 1988.

<http://www.editions-verdier.fr>

Mikhail Baryshnikov



Mikhail Baryshnikov, né à Riga en Lettonie en 1948, a commencé son étude de la danse à l'âge de neuf ans. Adolescent, il déménage à Leningrad, où il intègre l'École Vaganova, et en sort comme danseur étoile du Ballet du Kirov en 1969. En 1974, il quitte l'Union soviétique pour intégrer des compagnies de danse de premier plan dans le monde, dont le New York City Ballet, où il collabore avec George Balanchine et Jerome Robbins. En 1980, il devient – pour une période de dix ans – directeur artistique du American Ballet Theatre, où il accompagne une nouvelle génération de danseurs et de chorégraphes. De 1990 à 2002, Mikhail Baryshnikov est le directeur et l'un des interprètes du White Oak Dance Project, qu'il a fondé avec le chorégraphe Mark Morris. White Oak est né du désir de Baryshnikov d'«être une force motrice dans la production de l'art», et le centre a en effet étendu le répertoire et la visibilité de la danse moderne américaine. En 2005, il ouvre le Baryshnikov Arts Center (BAC), centre créatif destiné à permettre à des artistes locaux et internationaux de développer et de présenter leur travail. Situé dans le quartier de Hell's Kitchen à Manhattan, le BAC abrite quatre studios, un théâtre de 150 places et le théâtre Jerome Robbins de 238 places. Par son programme de résidences, le BAC fournit un espace et du temps à des artistes jeunes ou établis, pour leur permettre de rêver et de créer sans aucune pression commerciale. Le BAC présente également des œuvres contemporaines et innovantes d'artistes venant de la danse, du théâtre, de la musique et du cinéma, à un coût minime ou nul pour le public. Sous sa direction artistique, le BAC a accueilli environ 500 artistes et plus de 20 000 spectateurs chaque année. Parmi les nombreuses récompenses qu'a reçues Mikhail Baryshnikov, on peut citer le Kennedy Center Honors, la National Medal of Honor, le Commonwealth Award, le Chubb Fellowship, le Jerome Robbins Award et le Vilcek Award 2012.

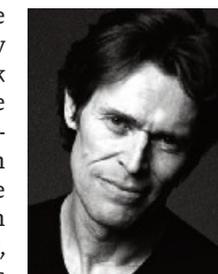
Théâtre / À Broadway: *Metamorphosis* (nomination aux Tony Awards, Drama Desk Award).

Off-Broadway: *Forbidden Christmas or the doctor and the patient* (Lincoln Center Festival), *Beckett shorts*

(New York Theatre Workshop), *In Paris* (The Broad Stage, Berkeley Repertory Theatre, Spoleto Festival, Lincoln Center Festival et International Tour).

Cinéma & télévision: *The Turning Point* (nomination aux Oscars), *White Nights*, divers programmes télévisés, dont trois ayant remporté un Emmy Award. Parmi ses nombreux prix: le Kennedy Center Honors, la National Medal of Honor, le Commonwealth Award, le Chubb Fellowship, le Jerome Robbins Award, et le rang d'Officier de la Légion d'honneur française. Il est directeur artistique du Baryshnikov Arts Center.

Willem Dafoe



En 1979, Willem Dafoe obtient un petit rôle dans *Les Portes du paradis* de Michael Cimino, avant de se faire renvoyer. Son premier rôle majeur vient peu après avec *The Loveless* de Kathryn Bigelow. Il joue ensuite dans plus de 80 films hollywoodiens (*John Carter*, *Spiderman*, *Le Patient anglais*,

Le Monde de Nemo, *Desperado 2*, *Danger immédiat*, *Sables mortels*, *Mississippi Burning*, *Les Rues de feu*, *American Dreamz*) ou indépendants – à la fois aux États-Unis (*L'Enlèvement*, *Animal Factory*, *Les Anges de Boston*, *American Psycho*) et à l'étranger (*La Poussière du temps* de Theo Angelopoulos, *Pavillon de femmes* de Ho Yim, *Hiver 42 – Au nom des enfants* de Yurek Bogayevicz, *Si Loin, si proche* de Wim Wenders, *L'affaire Farewell* de Christian Carion, *Les Vacances de Mr Bean*, *Daybreakers* des frères Spierig, *Le Chasseur* de Daniel Nettheim).

Ses choix ont toujours été guidés par la diversité des rôles et l'opportunité de travailler avec des réalisateurs à forte personnalité. Il a joué pour Wes Anderson (*La Vie aquatique*, *Fantastic Mr Fox*), Martin Scorsese (*Aviator*, *La Dernière Tentation du Christ*), Spike Lee (*Inside Man*), Julian Schnabel (*Miral*, *Basquiat*), Paul Schrader (*Auto Focus*, *Affliction*, *Light Sleeper*, *The Walker*, *Adam Resurrected*), David Cronenberg (*Existenz*), Abel Ferrara (*4h44: Dernier jour sur terre*, *Go Go Tales*, *New Rose Hotel*), David Lynch (*Sailor & Lula*), William Friedkin (*Police fédérale Los Angeles*), Werner Herzog (*Dans l'œil d'un tueur*), Oliver

Stone (*Né un 4 juillet, Platoon*), Giada Colagrande (*A Woman, Before It Had A Name*) et Lars van Trier (*Antéchrist, Manderlay*). Il a obtenu deux nominations aux Academy Awards (pour *Platoon* et *L'Ombre du vampire*), et une nomination aux Golden Globes. Entre autres nominations et prix, il a reçu le L.A. Film Critics Award et un Independent Spirit Award. On le verra prochainement dans *Grand Budapest Hotel* de Wes Anderson, *A Most Wanted Man* d'Anton Corbijn, *Nymphomaniac* de Lars von Trier, *Out of the Furnace* de Scott Cooper et *Bad Country* de Chris Brinker.

Willem Dafoe est un des membres fondateurs du Wooster Group, collectif de théâtre expérimental new-yorkais. Il a créé et interprété l'ensemble des pièces du groupe de 1977 à 2005, aux États-Unis et dans le monde.

Depuis cette date, il a travaillé avec Richard Foreman dans *Idiot Savant* au Public Theatre de New York et, plus récemment, avec Robert Wilson dans *The Life & Death of Marina Abramovic* pour les représentations internationales.

Darryl Pinckney

Darryl Pinckney est l'auteur de la nouvelle *High Cotton* (1992) et de la série *Alain Locke lecture Out There: Mavericks of Black Literature* (2002). Contribuant fréquemment à la *New York Review of Books*, il est également l'auteur de *The Forest* (1988) et de *Time Rocker* (1995) mis en scène par Robert Wilson, pour lequel il a également signé l'adaptation du spectacle *Orlando* de Virginia Woolf (1989). En 1994, il est récompensé du Harold D. Vursell Award for Distinguished Prose décerné par la American Academy of Arts and Letters. Il travaille actuellement sur l'Histoire de la littérature Afro-Américaine au XX^e siècle.

PETER PAN

James Matthew Barrie

James Matthew Barrie est né le 9 mai 1860 à Kiriemuir (Écosse). Ses débuts dans le journalisme furent couronnés par la parution, sous un pseudonyme, de *Quand un homme est célibataire* (1888). Mais son premier succès fut *Le Petit Ministre* (1891), suivi de trois autres romans de mœurs écossaises : *Ogilvy* (1896), *Tommy le sentimental* (1896) et *Tommy et Grizel* (1900), dans la tradition de Charles Dickens. Barrie appliqua avec succès au théâtre son inspiration

fantaisiste : *L'Admirable Crichton* (1903) caricature les hiérarchies sociales, et son œuvre la plus populaire *Peter Pan ou le petit garçon qui ne voulait pas grandir* (1904) évoque le monde de l'imagination enfantine. Mais l'univers enchanté qu'il avait inventé se transforma peu à peu en un autre plus douloureux, dans les romans qu'il écrivit après la Première Guerre mondiale.

CocoRosie



Groupe nord-américain de psych-folk formé en 2003, CocoRosie est un duo articulé autour des sœurs Bianca («Coco») et Sierra («Rosie») Casady, qui fabriquent une musique mêlant chant lyrique, gospel et musique pop. Les sœurs sont nées et ont grandi aux États-Unis, mais ont formé

le groupe à Paris : très poétique, leur univers est fait de bruits d'eau, de casseroles ou de jouets pour enfants. Elles commencent à écrire ensemble, Sierra à la guitare et à la flûte, Bianca aux percussions. Le premier album de CocoRosie, *La Maison de mon rêve*, voit le jour au printemps 2004, après une série de dates avec d'autres artistes tels que Gena Rowlands, Battles, Ratatat et Devendra Banhart. Elles reviennent en 2005 avec *Noah's Ark*, plus électro, sur lequel on retrouve notamment Antony du groupe Antony and the Johnsons. Leur poésie alliant délire et fragilité séduit, et leurs passages sur scène marquent les esprits, comme lors des Eurockéennes de Belfort en 2005. 2007 voit la sortie d'un nouvel opus, *The Adventures of Ghosthorse & Stillborn*, dont la pochette est réalisée par Pierre & Gilles. Encensées par la critique, les deux sœurs Casady reviennent trois ans plus tard avec leur quatrième opus, *Grey Oceans*, et en mai 2013 *Tales of a grass Widow*.

Berliner Ensemble

Après la création de *Mère Courage*, le Berliner Ensemble, troupe fondée par Bertolt Brecht et Helene Weigel en 1949, s'installe en 1954 à son siège actuel, le Theater am Schiffbauerdamm. Se succéderont à sa tête, après la mort de Bertolt Brecht en 1956, Helene Weigel, Ruth Berghaus, Manfred Wekwert, puis une direction collective (Matthias Langhoff, Fritz Marquardt, Heiner Müller, Peter Palitzsch et Peter Zadek). C'est en 1999 que Claus Peymann, après avoir dirigé le Schauspielhaus de Bochum et le Burgtheater de Vienne, prend

la direction du Berliner Ensemble. Il mettra d'abord l'accent sur la création de textes contemporains et de classiques revisités, parmi lesquels *Richard II* de Shakespeare. Il monte ensuite plusieurs pièces de Bertolt Brecht et invite de nombreux metteurs en scène à travailler avec la troupe, tels que George Tabori, Robert Wilson, Peter Stein ou encore Luc Bondy. Le théâtre contemporain allemand occupe aujourd'hui une place centrale au Berliner Ensemble, avec des pièces de Thomas Bernhard, Botho Strauß, Elfriede Jelinek et Peter Handke.

EINSTEIN ON THE BEACH

Philip Glass



Philip Glass (né à Baltimore en 1937) étudie le violon dès l'âge de 3 ans, puis la flûte et le piano. Il découvre la musique classique à travers les invendus que son père rapporte de sa boutique de réparation de radios et de vente de disques. Après des études de mathématiques et de philosophie à Chicago, Philip Glass s'inscrit à la Juilliard School de New York. Il y rencontre Steve Reich avec lequel il se lie d'amitié. D'abord attiré par le sérialisme, Philip Glass se tourne finalement vers des compositeurs anticonformistes, tels que Harry Partch, Charles Ives, Henry Cowell et Moondog. Cherchant encore sa voie, il s'installe à Paris pour y suivre des cours sous la direction de Nadia Boulanger.

Vers 1965, un studio parisien fait appel à lui pour transcrire en notation occidentale une musique de film de Ravi Shankar. Pour Philip Glass cette découverte de la musique indienne est une révélation : « Dans la musique occidentale nous divisons le temps, c'est comme si on prenait une certaine durée et la sectionnait comme on coupe des tranches de pain. Dans la musique indienne on prend des petites unités – ou *beats* – et on les assemble pour créer des valeurs de temps plus grandes » (*Octopus* n°4, 1996).

Philip Glass abandonne ses premiers projets pour étudier les musiques d'Afrique du Nord, d'Himalaya et d'Inde. Là-bas il rencontre pour la première fois Ravi Shankar en 1967. De retour à New York, subvenant à ses besoins en exerçant des petits boulots (plombier, chauffeur de taxi, employé d'aéroport, déménageur dans une compagnie fondée avec Steve Reich...), il

commence à développer une technique de composition basée sur la progression additive d'une figure répétitive donnée (1,2,3 ; 1,2,3,4 ; 1,2,3,4, etc.). En 1968, il compose *One + One*, sa première œuvre appliquant ce principe.

La même année il crée son propre groupe, le Philip Glass Ensemble, auquel participe le saxophoniste Jon Gibson, et co-fonde la compagnie de théâtre Mabou Mines. En 1969, Philip Glass rencontre Moon-dog dans les rues de Manhattan et l'héberge pendant 3 mois. Philip Glass et Steve Reich ont ainsi l'occasion de travailler avec lui et le qualifieront de « fondateur du minimalisme ».

De 1971 à 1974, Philip Glass écrit *Music in 12 Parts*, œuvre conçue comme un condensé des différentes techniques développées par la musique minimaliste depuis le début des années 1960. Cette période culmine en 1976 avec la création à Avignon de l'opéra *Einstein on the Beach*, mis en scène par Robert Wilson, qui le fait connaître au niveau international. *Einstein on the Beach*, dédié à Albert Einstein, ouvre une trilogie sur les grands hommes. Suivront *Satyagraha* (1980) dédié à Gandhi et *Akhmaten* (1983) dédié au premier pharaon monothéiste égyptien. Ces trois monuments qui bouleversent la forme traditionnelle de l'opéra (certains parlent « d'anti-opéra ») sont trois chefs-d'œuvre indélébiles dans la carrière de Philip Glass et figurent parmi les plus belles pièces produites par le courant minimaliste répétitif.

Particulièrement prolifique, Philip Glass a également composé *Hydrogen Jukebox* (textes d'Allen Ginsberg) ; *Songs from Liquid Days* (1986) ; *The Photographer* (1982) ; deux symphonies basées sur les albums de David Bowie en collaboration avec Brian Eno : *Low Symphony* (1993) et *Heroes Symphony* (1997) ; *Itaipu* et *The Canyon* (1990), deux pièces symphoniques sur la nature ; de très nombreuses musiques de films parmi lesquelles la trilogie *Qatsi* de Godfrey Reggio *Koyaanisqatsi* (1982), *Powaqqatsi* (1988), *Naqoyqatsi* (2002), ainsi que *Anima Mundi* (1993) également de Reggio, *Mishima* de Paul Schrader (1985), *Kundun* de Martin Scorsese (1997), *The Truman Show* de Peter Weir (1998), *The Hours* de Stephen Daldry (2002). Pour *The Truman Show*, Philip Glass a obtenu le Golden Globe de la meilleure musique de film en 1999. Piano, timbales et quatuor de saxophones et orchestre, musiques de films, quatuor à cordes, nombre croissant de travaux pour piano solo et orgue... Il a collaboré avec Paul Simon, Linda Ronstadt, Yo-Yo Ma et Doris Lessing, parmi beaucoup d'autres. Il présente des conférences, des ateliers et des spectacles de clavier en solitaire autour du monde, et continue d'apparaître régulièrement avec le Philip Glass Ensemble.

Lucinda Childs



Lucinda Childs est l'une des chorégraphes modernes les plus importantes des États-Unis. Elle entame sa carrière de chorégraphe et interprète en 1963 en tant que membre original du Judson Dance Theater à New York. Après avoir fondé sa propre compagnie en 1973, Lucinda Childs collabore

avec Robert Wilson et Philip Glass sur l'opéra *Einstein on the Beach* en 1976, en tant qu'artiste principale et chorégraphe solo – elle reçoit pour cela un *Obie award*. Lors des reprises postérieures (1984, 1992), elle chorégraphie les deux *Field Dances* et reprend le rôle d'artiste principale. Elle participe à cinq des spectacles majeurs de Robert Wilson dont *Maladie de la Mort* d'après Marguerite Duras avec Michel Piccoli, *I Was Sitting on my Patio This Guy Appeared I Thought I Was Hallucinating* avec Robert Wilson, *Quartet* de Heiner Müller, et l'opéra *White Raven* de Robert Wilson et Philip Glass.

Depuis 1979, Lucinda Childs collabore avec nombre de compositeurs et designers sur une série de spectacles de grande envergure. Le premier est *Dance*, chorégraphié en 1979 sur une musique de Philip Glass et un décor/film de Sol LeWitt. C'est lors des répétitions d'*Einstein on the Beach* que Childs et Glass conçoivent l'idée originale de cette œuvre qui fera école. Les tournées de *Dance* continuent aux États-Unis et en Europe, et l'œuvre est citée par le *Wall Street Journal* (2011) comme « l'une des plus grandes réussites du XX^e siècle ». En 2014-2015, *Available Light* (1983), avec la musique de John Adams et la scénographie de Frank Gehry, sera recréé, et un nouveau travail en collaboration avec Philip Glass et l'artiste visuel James Turrell verra également le jour.

Depuis 1981, Lucinda Childs reçoit des commandes de compagnies de ballet et signe la chorégraphie de plusieurs productions d'opéra dont *Orphée et Eurydice* de Gluck pour l'Opéra de Los Angeles, *Zaïde* de Mozart pour La Monnaie de Bruxelles, *Le Rossignol* et *Céipe* de Stravinsky, *Farnace* de Vivaldi et, en 2014, *Dr. Atomic* de John Adams pour l'Opéra du Rhin. Elle chorégraphie *Alessandro* de Haendel pour Parnassus Arts Productions, avec Max Emanuel Cencic dans le rôle principal.

Lucinda Childs reçoit une bourse Guggenheim en 1979. Elle est aussi lauréate de la *NEA/NEFA American Masterpiece Award*, et en 2004 cette Officier de l'Ordre des Arts et Lettres est promue Commandeur.

Christopher Knowles



Né en 1959, Christopher Knowles habite Brooklyn. En 1973, à 14 ans, il rencontre Robert Wilson. Ce dernier, ayant entendu un enregistrement de Knowles, l'invite à collaborer et à se produire avec sa troupe, un partenariat qui se poursuit jusqu'à ce jour. Knowles expose pour la première fois en 1974, et fera l'objet d'expositions solo

à la Holly Solomon Gallery en 1978 et 1979. Knowles est mieux connu pour ses *typing* des années 1970 et 1980, des morceaux à base de textes élaborés en tant que passe-temps privé. La capacité d'organisation mathématique exceptionnelle révélée dans ses œuvres est un sous-produit caractéristique de son autisme, diagnostiqué lors de son enfance. En même temps, son travail révèle des affinités avec la structure de l'art et de la musique sérielle, et a une forte parenté avec la performance (l'artiste a également interprété ses textes en *live* et en enregistrement). Les *typing* de Knowles, effectués sur une machine à écrire électrique, en utilisant des encres rouge, noire et verte, se servent des listes de mots et de phrases, dont ceux en provenance des *pop charts*. Des caractéristiques supplémentaires comprennent des dessins géométriques, soigneusement élaborés en utilisant l'initiale de l'artiste, « C ». Knowles est représenté par la galerie Gavin Brown's Enterprise à New York.

Samuel M. Johnson

Feu Samuel M. Johnson était le patriarche de la distribution d'*Einstein on the Beach* en 1976. Il a joué dans la série CBS *Beacon Hill*, dans les films *Night Watch* et *Shuttle Escapade*, et dans *Everybody Dance*, une comédie musicale.

Les biographies de Lucinda Childs, Christopher Knowles et Samuel M. Johnson sont extraites du programme publié par l'Opéra Orchestre National de Montpellier à l'occasion des représentations d'*Einstein on the Beach* du 15 au 18 mars 2012.

Lieux partenaires



Musée du Louvre

Palais des rois de France, musée depuis deux siècles, le Louvre rassemble dans ses collections des œuvres datant de la naissance des civilisations antiques du bassin méditerranéen jusqu'à la civilisation occidentale du début du XIX^e siècle. À ces collections s'ajoute une programmation culturelle large et foisonnante : expositions temporaires, ateliers et visites conférences, sans oublier l'auditorium du musée avec le spectacle vivant, la musique, l'art et les artistes d'aujourd'hui constamment invités à un dialogue avec les œuvres et le lieu.

Adresse : 75058 Paris cedex 01 // Métro : Palais Royal Musée du Louvre

Réservation : par téléphone au 01 40 20 55 00 du lundi au vendredi (sauf mardi) de 11h à 17h ; sur place aux caisses de l'auditorium du lundi au samedi (sauf mardi) de 9h à 17h15 (19h15 les mercredi et vendredi) ; sur www.fnac.com // www.louvre.fr



Théâtre du Châtelet

Théâtre musical de la Ville de Paris, le Châtelet présente une programmation éclectique : opéras, opérettes, ballets, comédies musicales et concerts. Jean-Luc Choplin, directeur général, poursuit une tradition d'excellence dans la création lyrique et chorégraphique, tout en élargissant le public et en créant des événements privilégiant audace et légèreté afin d'attirer chaque saison 300 000 spectateurs...

Adresse : 1, place du Châtelet - 75001 Paris // Métro : Châtelet / RER Châtelet-Les Halles

Réservation : sur www.chatelet-theatre.com ; par téléphone au 01 40 28 28 40 du lundi au samedi de 10h à 19h (sauf jours fériés) ; aux guichets (17, avenue Victoria) du lundi au samedi de 11h à 19h (sauf jours fériés)



Théâtre de la Ville

Le Théâtre de la Ville, subventionné uniquement par la Mairie de Paris, offre dans ses deux salles, la grande (place du Châtelet) et la petite des Abbesses, une programmation d'une grande diversité (théâtre, danse, musique et musiques du monde...), avec une priorité absolue : la création et la coproduction permettant aux projets de se réaliser tant à Paris qu'en province et à l'étranger. Il est dirigé depuis 2008 par Emmanuel Demarcy-Mota.

Adresse : 2, place du Châtelet - 75004 Paris // Métro : Châtelet / RER Châtelet-Les Halles

Réservation : par téléphone au 01 42 74 22 77 du lundi au samedi de 11h à 19h ; sur place du mardi au samedi de 11h à 20h, lundi de 11h à 19h (Théâtre de la Ville) // www.theatredelaville-paris.com

www.festival-automne.com – 01 53 45 17 17

Partenaires média

France Inter est partenaire du Portrait Robert Wilson

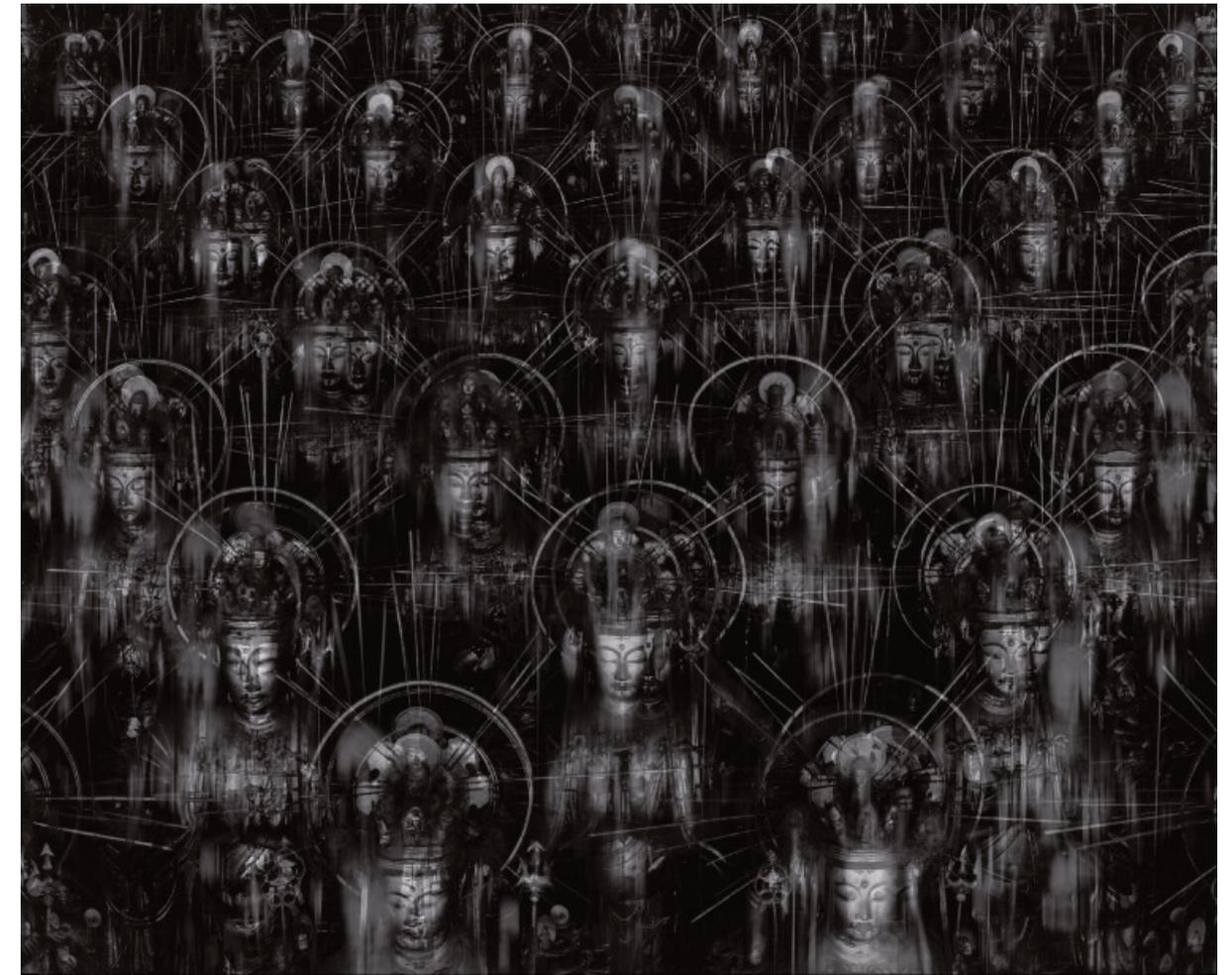


Partenaires média du Festival d'Automne à Paris



Le Monde **lesInROCKuptibles** **arte**

Crédits photographiques : couverture et 4^e de couverture : *Einstein on the Beach* © Lucie Jansch, 2012 // page 7 : Robert Wilson au G.U.M., Moscou, 1988 © Grisca Meyer // pages 12, 14-15 : *The Old Woman* © Lucie Jansch, 2013 // page 16 : Robert Wilson © Lucie Jansch, 2011 // page 17 : The Watermill Center © Lesley Leslie-Spinks - *Lecture on Nothing* © Wonge Bergmann für die Ruhrtriennale, 2012 // page 18 : Christopher Knowles, *Portrait*, 1995, encre sur papier © DR - Robert Wilson et CocoRosie © Lucie Jansch // pages 20, 22-23 : *Peter Pan* © Lucie Jansch, 2013 // pages 24, 26-27 : *Einstein on the Beach* © Lesley Leslie-Spinks, 2012 // page 29 : Robert Wilson © Hsu Ping // page 30 : The Watermill Center © Lesley Leslie-Spinks // page 33 : Mikhail Baryshnikov © Annie Leibovitz - Willem Dafoe © Mark Abrahams // page 34 : CocoRosie © Nina Lüth // page 35 : Philip Glass © Raymond Meier // page 36 : Lucinda Childs © Cameron Wittig - Christopher Knowles © Dominique Ponzo // page 37 : musée du Louvre © C. Moutarde - Théâtre du Châtelet © M. N. Robert - Théâtre de la Ville © Birgit



Hiroshi Sugimoto ACCELERATED BUDDHA

exposition 10 octobre 2013 – 26 janvier 2014

Fondation
PIERRE BERGÉ
YVES SAINT LAURENT

5 avenue Marceau - Paris 16^e
Métro : Alma Marceau
de 11 h à 18 h (fermé le lundi)



© Hiroshi Sugimoto

